PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

89

ARTE

PARRONCHI: *Le fonti di Paolo Uccello* - LONGHI: *Annibale, 1584?* - LONGHI: *Michele Manzoni caravaggesco di periferia*

Antologia di artisti

Appunti

MAGGIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1957

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 900
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura (estero L. 4500 e L. 3000)	L. 2000
Abbonamento cumulativo (estero L. 7000)	L. 5000

ALESSANDRO PARRONCHI

LE FONTI DI PAOLO UCCELLO
I 'PERSPETTIVI PASSATI'

I.

Il nome di Paolo Uccello evoca nella mente dei più un misto di arte e scienza in cui non si è molto d'accordo su quanto posto sia da dare all'uno e all'altro termine, né quale fosse nei confronti dell'uno e dell'altro la posizione effettiva dell'artista, cioè quella somma di cognizioni e d'intelligenza, di istinto e di volontà che nel loro alternarsi e compenetrarsi hanno dato vita al suo linguaggio espressivo.

È vero che a risultati molto avanzati è giunto il lavoro della critica storica e filologica. Ma su di essa si è perpetuamente riflesso il sospetto, nel quale pare fosse tenuto l'artista anche da vivo, e certo si condensò, cinquant'anni circa dopo la sua morte, nelle parole del Vasari, che le sue convinzioni scientifiche abbiano nociuto alla sua arte. Per cui, ragionando a fil di logica e di certezze, o di silenzio, dei documenti, essa è arrivata a considerare spietatamente il pittore come un riecheggiatore in ritardo degli esperimenti stilistici dei suoi contemporanei maggiori [1]. Quando non ne ha fatto, molto crocianamente, come vuole Lionello Venturi, un 'poeta nonostante le sue fisime prospettiche' [2]; o addirittura, secondo la formula creata appositamente per lui dallo Schlosser, un 'semi-artista' [3].

Esiste poi anche una critica specializzata, che ha tentato di riconsiderare più in generale il problema dell'applicazione delle leggi prospettiche alla pittura, e che, finora, ha concentrato solo saltuariamente la sua attenzione su Paolo Uccello, non facendo oggetto di studio la sostanza della sua arte né cercando di metterla in relazione con quelle che dovettero essere le concezioni scientifiche del pittore [4]. Da questa sembra comunque accertata nella sua opera una ripresa incompleta della maggiore lezione a lui contemporanea: la realtà visuale intesa 'secondo prospettiva', quale aveva per primo intuito il Brunelleschi e per primo codificato l'Alberti [5].

Come per ogni maggiore artista del suo tempo, anche per Paolo bisogna ricominciare dal Vasari. Il quale raccoglie intanto la tradizione che il pittore sia stato un grande mae-

stro nell'applicazione all'arte di questa scienza [6]; sebbene ciò non lo trattenga dall'assumere nei suoi confronti un atteggiamento critico non privo di severità. Tale atteggiamento è senza dubbio fondato sul suo giudizio estetico; ma deriva forse anche dal fatto che egli o non dava importanza, o già — com'è più probabile — non si rendeva più conto di quello che precisamente era stata per Paolo 'la prospettiva'.

Egli tuttavia ci fornisce in proposito due indicazioni precise. La prima è quella che, nella seconda edizione delle *Vite*, gli fa assegnare a lui il merito di iniziatore; mentre di Masaccio egli dirà che '*variando in molti modi*' il senso spaziale di Paolo, fu della prospettiva il vero realizzatore nell'arte della pittura, tanto che 'ne merita esser commendato *come se ne fusse stato inventore*; perché invero le cose fatte innanzi a lui si possono chiamar dipinte e le sue vive, veraci e naturali, allato a quelle *state fatte dagli altri*'.

E se si pensa a quanto, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, il contesto vasariano poggi verso un'esaltazione piuttosto che verso una menomazione dei meriti di Masaccio — e proprio a questo fine il catalogo delle opere del pittore venga fallacemente aumentato —, la rettifica cronologica, riguardante una priorità d'invenzioni prospettiche di Uccello su Masaccio, appare di tanto più convincente in quanto il giudizio del Vasari è pronto a limitarla in un limbo d'intenzioni, e a considerarla ancora lontana da quella piena realizzazione, che Masaccio per primo raggiungerà.

La seconda indicazione consiste nell'averci dato, con vivezza di particolari e con una 'ricreazione d'atmosfera' che non lascia dubbi riguardo alla sua veridicità, il succo della polemica che si imperniò nel primo Quattrocento intorno alle due concezioni opposte di Brunelleschi-Masaccio da una parte e Ghiberti-Uccello dall'altra: pur non delineando nettamente il significato di questa polemica. Di fatto il suo giudizio ci appare riassuntivo di un secolo di tradizione operante di seguito a Masaccio per prodigiosi innesti, erede diretto cioè della corrente degli uomini dalle poche idee lucide e fattive, e dalle geniali realizzazioni.

Lo si sente dal modo com'egli fa sue le parole negative, aspre a volte, che Donato aveva pronunciato sull'arte di Paolo, e che si riassumono nell'eterna condanna vasariana della 'maniera secca e piena di profili' e del 'troppo minutamente tritar le cose'.

Notiamo in ogni modo che, nella vita vasariana, a Paolo non appare esplicitamente assegnato il ruolo di interprete

di una tendenza — il che fu certamente giustificato dal fatto che quasi nessuno egli riuscì a trascinare nella sua imitazione — né alle sue teorie viene attribuito quel significato antagonistico, che esse certamente ebbero nei confronti della pratica prospettica brunelleschiana. Paolo Uccello è costantemente visto come un isolato, peggio come un fissato nelle sue idee, e come tale è stato, dal Vasari, consegnato alla posterità.

Ma probabilmente questa immagine centra la figura del pittore quale essa venne a configurarsi negli anni tardi, gli stessi nei quali le sue opere andavano prendendo quell'aspetto d'intarsio, che poteva giustificare le critiche di Donatello. Se invece egli risulta iscritto nell'Arte dei Medici e Speziali fino dal '15, anche mancando a noi opere certe di quegli anni, 1415-1425, in cui, a giudizio tutt'altro che unanime della critica, gli viene assegnato solo il primo lunettone, con le *Storie della Genesi*, nel Chiostro Verde di S. Maria Novella, va tenuto conto che egli incomincia a produrre tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento. Tempo mirabile, in cui doveva dominare, pur nell'ambito di botteghe che si ha ragione di ritenere gelose l'una dell'altra, e pur nella diversità delle interpretazioni date ai vari problemi della rappresentazione pittorica, un senso di profonda e vitale collaborazione, resa attiva e elettrizzante dalla discussione e dal giudizio aperto e disinteressato e, a seconda dei caratteri, addolcita o inasprita da rivalità incessanti e da amicizie incondizionate. Lo dimostrano i casi frequenti di opere alle quali prendono parte personalità diverse e di alto livello; casi che si ripeteranno poi sempre più raramente; a meno non si tratti, accanto al maestro, della prima apparizione di un prodigioso scolaro.

All'inizio del terzo decennio del secolo, non abbiamo dunque, io credo, ragione di ritenere che Paolo Uccello fosse già un solitario, come invece andrà via via diventando in anni più tardi. Anche se le personali concezioni con le quali egli si fece conoscere nell'arte, e a cui sempre fu connessa la sua visione, potevano esser bastate a creargli una fisionomia spiccatamente personale.

Tuttavia, a un primo isolarsi di Paolo dal dialogo coi coetanei ed amici, contribuì probabilmente poco dopo anche un fatto, che mi sembra abbia potuto assumere per lui una importanza decisiva, e starei per dire fatale. Gli anni, 1425-30, della sua assenza da Firenze, anni rovinosi per guerre che

misero in pericolo la sorte stessa della città, furono proprio quelli che segnarono il subitaneo divampare del genio di Masaccio. Quando Paolo ricompare, nel '31, la morte ha già rapito il giovanissimo artista, e gli amici ne hanno pianto la perdita pur rimanendone inconsolabili. Intorno, ora, non si doveva parlare che di lui e del suo genio. E il pellegrinaggio alle pareti del Carmine era già iniziato [7].

L'attività di Paolo di ritorno da Venezia, è come se sparisse nel cono d'ombra formato da quella figura subito mitica e gigantesca; viene a proiettarsi sul vuoto da essa lasciato. E una volta accertatasi la grande conquista masaccesca, d'una pittura 'senza ornato', il veder perseguito nella pittura di Paolo Uccello un gusto tutto contrario, tanto da non sapere se, i suoi dipinti, fossero risultato di calcoli e frutto di riga, squadra e compasso, più che di pennello, che effetto poteva fare agli amici di Masaccio? Di fronte alla pittura 'sonora' di Masaccio, questa di Paolo doveva sembrare afona; proprio una 'tacita natura', come dice il verso dell'epitaffio riportato dal Vasari.

Dando questo sottofondo, d'altronde ovvio, alle parole di Donato, ci spieghiamo meglio la tenace asperità del suo giudizio: idealmente e affettivamente legato a quella miracolosa chiarezza che Masaccio si era ormai portata con sé nella tomba. Da cui tanto più Uccello si allontanava, ingolfandosi nelle difficoltà teoriche e nelle astrazioni della geometria.

II.

Riproporsi un quadro, anche sommario, del primo Quattrocento, non si può senza mettere al centro il problema delle concezioni ottiche, o prospettiche [8], di cui il Brunelleschi ebbe il merito di dare la prima e risoluta applicazione pratica valida per un artista.

Mosso egli dal bisogno incoercibile di 'quell'esperienza Ch'esser suol fonte ai rivi di vostr'arti' [9], trovò per primo un modo convincente di far figurare volumi in uno spazio certo, proiettando la visione piramidale su un piano dove viene fissato un punto centrico, da guardarsi da una distanza determinata [10].

Di questa invenzione del Brunelleschi, codificata dall'Alberti nel trattato *Della pittura* del 1435 con non minor sussiego che autorità, noi non dobbiamo aspettarci di trovare una serie di applicazioni rigide, nella direzione pur nettamente indicata dalla precocissima e geniale 'Trinità'

di Masaccio in S. Maria Novella. Rimane, quella del Brunelleschi, una concezione valida soprattutto per l'impulso che essa dà a una figurazione di carattere unitario, a una concentrazione obiettiva sulla realtà. E il primo frutto che ne scaturì, senza dubbio il più miracoloso, fu il naturalismo di Masaccio. Ogni artista però era tenuto a risolverla secondo una sua propria, personalmente elaborata, concezione-intuizione. Perché si tratta qui, non dimentichiamolo, non di scienziati ma di artisti, per la più parte coscienti anche nel loro entusiasmo, o nella loro infatuazione, che le regole non bastano a fare vera e grande arte, anzi possono fornire ad essa piuttosto elementi di guida e di controllo, che non costituire il fine di un'opera. La prospettiva, dirà più tardi Leonardo, è 'briglia e timone della pittura'.

Ora com'è che Paolo Uccello intese applicare questa teoria?

Per comprenderlo, in ciascuna sua opera — pur considerandola dotata di valore estetico unitario — dobbiamo distinguere tra la costruzione dei singoli oggetti, e quanto invece è da mettere in relazione col generale impianto compositivo.

A proposito degli oggetti, sottolineiamo l'importanza del già richiamato studio del Kern sul 'mazzocchio' di Paolo Uccello (1915), dove è indicato un modo di costruire attorno a un centro questa figura geometrica a trentadue facce, poi ripresa nel *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, e della quale scriverà il Barbaro nella *Pratica della prospettiva* (Venezia, 1569), che, per la sua difficoltà, 'ci da occasione di fare molte belle forme, e ci facilità il restante della perspettiva'. Vedremo in seguito se è possibile dare una spiegazione dell'apparizione di questa figura geometrica nel 'Diluvio'. Ma avanziamo fin d'ora l'ipotesi che anche la botte, se pure elemento intrinseco alla figurazione dell'"Ebrezza', col suo comparire in posizione sempre diversa ben cinque volte nelle 'Storie di Noè', sia stata prescelta nella sua qualità di esempio comune alle dimostrazioni geometriche per la costruzione di corpi solidi irregolari */tavola* 11 *b*/.

Se poi si considerano i famosi 'scorci', notiamo come essi sembrino eseguiti con un metodo di proiezione assonometrica. Pensiamo soprattutto a quei 'giacenti' del 'Diluvio' */tavola* 13 *b*/ e delle 'Battaglie', dove la mancanza di alterazione delle dimensioni nella distanza, anziché immetterli in uno spazio concentrico, sembra collocarli su assi paralleli rispetto a una distanzainfinito. Essi offrono con ogni probabilità il

precedente del metodo di cui si valse il Mantegna nel suo 'Cristo morto', e di cui si varranno in seguito anche il Foppa e il Dürer.

E che dire poi delle figure in movimento, le quali, perduto il rapporto con un piano di base, sembrano addirittura 'campate in aria'? Nel Codice Huyghens, databile tra il 1560 e l'80, pubblicato dal Panofsky (Londra, 1940), alla carta 111r leggiamo: 'Ma vie piu dificili quelli [corpi] che per nuoli, o per l'aria si fano come adire volando vanno per l'aria senza termine di distanzia ma avoglia del pittore, in pero chegli non è astretto a positura reale o stabile'. Paolo Uccello sembra appunto collocare i corpi in movimento in una specie di contatto cosmico con lo spazio, esaltandoli fino al grado di essenze geometriche assolute; e il mezzo che impiega a raggiungere questo fine non è che una esasperata coscienza artigiana sorretta da una costante accensione fantastica [11].

Venendo ora al modo in cui Uccello compone un dipinto, e osservando con attenzione le sue opere, dalle quali finora erano state accolte suggestioni e solo eccezionalmente schemi precisi di figure geometriche, cominciamo con l'individuarci, ad ogni passo, contorni distinti di tali esattissime figure: create dunque per trasparire dalle immagini dipinte, che vengono a coincidere con esse, come aveva detto per Giotto il Ghiberti, 'non uscendo dalle misure'. Qui una piega del panneggio, lì l'ombra d'una roccia, più là il profilo di un edificio, e più spesso e sempre corpi d'uomini e d'animali, portano le tracce o spie ben visibili di tali costruzioni geometriche, reintegrate poi nell'essenza squisitamente pittorica della figurazione, che pure stanno a indicare uno stadio, forse svolto in momenti successivi, per cui l'opera di Paolo Uccello è certamente passata [12].

I dipinti dai quali si è tentato di ricavare questi schemi sono:

'Le storie della Genesi' nel primo lunettone del Chiostro Verde di S. Maria Novella /*tavola* 1 *a*, *b*/, dove è elemento costitutivo la figura del cerchio: alla quale probabilmente non è estraneo un significato animistico di esplosione e moto vitale. Vedere quelli concentrici che si svolgono intorno alla 'Creazione di Adamo', mentre altri sono segnati dai dorsi delle figure di animali. Inoltre, la figura dell'Eterno creatore di Adamo è chiaramente racchiusa in un cono, e quella dell'Eterno creatore degli animali in un cilindro, di cui le due

aureole tracciano sezioni. Lo stacco degli affreschi ha anche rivelato che l'aureola dell'‘Eterno creatore di Eva' era disposta spazialmente: poi è stata dipinta di prospetto. E si può pure constatare come le due scene superiori e le due sottostanti siano concepite quasi facenti parte di uno stesso organismo compositivo.

Tra le storie del ciclo della ‘Vita degli Eremiti' nel Chiostro di S. Miniato, nel ‘Miracolo di S. Benedetto', il Boeck [13] ha rilevato, sullo sfondo, le ‘rocce dipinte alla maniera antica'. Noi ci permettiamo di isolare in esse, al centro, una figura: assolutamente geometrica */tavola* 2 *a, b/*. Notiamo anche la spartizione del dipinto in tre zone, ottenuta mediante tre linee, una delle quali indicata da erbette che non avrebbero avuto ragione altrimenti di restare allineate in un piccolo filare. La figura di San Benedetto è racchiusa in un cono di cui l'aureola segna una sezione. E, anche qui come nelle ‘Storie della Genesi', rispetto a una parte tenuta in ritmi angolari, l'altra, dove si compie il miracolo, è segnata dall'espandersi in figure circolari della composizione.

Da notare come in tutte queste storie siano poche figure: cosa riprovata dall'Alberti, che dice: ‘Dispiacemi la solitudine in istoria'. E, in modo pure contrario alla concezione albertiana, il centro sia lasciato determinatamente vuoto. L'occhio vi slitta col senso che il terreno si sgrani come per una lente che sopra vi sia passata. Nell'‘Apparizione di un angelo' a un santo eremita, l'impressione si precisa */tavola* 3 *a/*: diversi cerchi passano per le due figure includendo il centro. In questa storia fu notato il nimbo di pieno prospetto dell'angelo [14]. Ci sono poi evidenti rapporti lineari tra le architetture del fondo e i motivi decorativi sferici della balza, il cui prototipo si trova nel verso dei battenti della terza porta del Ghiberti, e che saranno in seguito ripresi anche da altri pittori.

Potremmo continuare dettagliatamente, in una descrizione che riuscirebbe infine tediosa. Preferiamo accennare a qualche tratto più evidente di questi sviluppi.

Nella ‘Resurrezione' dell'occhio della Cupola */tavola* 6 *b/*: le linee del sepolcro, proseguite, non concorrono in un punto unico. Gli spigoli del suo lato di prospetto, iniziano però verticalmente una fascia che, traversata orizzontalmente da un'altra il cui limite inferiore si trova alla metà del cerchio, forma una croce; e della fascia verticale l'asta del vessillo sorretto dal Cristo traccia la diagonale, mentre internamente all'incrocio un piccolo cerchio è parzialmente indicato dalla linea pelvica nel ventre del Cristo.

Nei 'Profeti' della mostra dell'orologio, e vediamo quello in alto a sinistra */tavola 5 b/*, l'aureola è chiaroscurata in modo da dare un'illusione di spazio, ma in realtà è disegnata su un pieno cerchio. In questi profeti, e negli 'occhi' della Cupola, una minore complessità compositiva è in parte giustificata dalla collocazione: altissima.

Delle 'Storie di Noè' nel secondo lunettone uccellesco del Chiostro Verde, nel 'Diluvio' si riscontrano due punti di fuga incrociati. Una profonda connessione, già elementarmente presente nel primo lunettone, lega questa composizione alle due sottostanti del 'Sacrificio' e dell''Ebrezza di Noè', giustificando in parte le sconcordanze prospettiche interne a ciascuna scena */tavola 10/*. Nell''Ebrezza', l'appunto del Vasari, che vi rilevava — seconda edizione delle *Vite* — l'errore della botte messa in una 'prospettiva' diversa rispetto alla pergola, dimostra com'egli abbia guardato ai dipinti di Paolo tentando di riconoscervi la 'costruzione legittima' albertiana, e senza avvertire che, tale discordanza, poteva essere in relazione con l'impianto compositivo unitario delle tre scene.

Cerchi anche si trovano, a non finire, nelle 'Battaglie' di Londra e di Firenze, che ne sono completamente ossessionate [15]. Ma ne riscontriamo anche nella 'Caccia' di Oxford, e, sebbene in minor quantità, nella 'Profanazione dell'Ostia' in Urbino.

Uniche due opere tra quelle assegnate quasi concordemente al maestro, in cui tali costruzioni non si riscontrino, sono la 'Battaglia' del Louvre e il 'San Giorgio' della collezione Lanckoronski di Vienna. Ed abbiamo limitato l'esame alle 'composizioni', mentre parzialmente vi sfuggono i ritratti, per evidenti ragioni, nonostante nei 'Cinque ritratti' del Louvre non manchino stondamenti significativi, e il profilo del 'Giovane' di Chambéry sia come centinato contro il fondo uniforme [16].

Queste costruzioni geometriche, per le quali il complesso lavoro pittorico di Paolo è certamente passato, hanno in ogni caso un aspetto tutto disteso e piano, che sbocca in una armoniosa leggibilità della superficie. Indicano dunque un momento fondamentale di quello studio delle proporzioni, che sarà portato al limite supremo da Piero della Francesca [17].

Per quel che riguarda i rapporti con la concezione prospettica brunelleschiana, ci sarà da concludere:

1) che nelle opere di Paolo Uccello manca la 'costruzione legittima';

2) che le sue composizioni hanno costantemente come elemento costitutivo prevalente la figura del cerchio.

Sembrerebbe dunque che fosse ancora valido per Paolo Uccello un sistema di impianto dell'intera composizione da svolgere sulla parete secondo schemi particolari, sul tipo di quelli romanici fissati nel libro di Villard de Honnecourt.

Ricordiamo come in Giotto l'equivalenza dei pieni e dei vuoti s'era affermata eroicamente. Ma Paolo sembra abbia trovato per renderla certa una legge di proporzione di esattezza matematica. E mentre nello stile di Masaccio lo spazio è così vasto e accogliente da favorire libertà assoluta al disporsi delle masse dipinte, e da consentire addirittura alla 'luce pittorica' di plasmare le forme e alterare i profili, ed è con lui dato il via all'espansione infinita verso una forma sentita atmosfericamente; nello stile di Paolo al contrario, per la complessa costruzione dei suoi oggetti entro uno spazio empirico non veramente assoggettato a nessuna legge, il vecchio schematismo della tradizione giottesca matura fino a un estremo di complicazione mai prima raggiunto.

È così che Paolo sembra ritrovare il suo Giotto; non per il filone centrale scendente a traverso Maso, Stefano, Giottino, e che arriva direttamente a Masaccio; ma a traverso la linea più periferica, densa di concettosità e di linearismo esasperato esemplificatasi nell'opera dei fratelli Orcagna sotto lo stesso tetto domenicano dove anche lui aveva preso l'avvio[18].

In seguito è la bottega del Ghiberti, a costituire il centro di raccolta del più ricco campionario figurativo del primo Quattrocento fiorentino. E ci se ne avvede dalla sapienza che il maestro mostra nel rilegare gli elementi più vari nell'oro fluido della sua grazia. L'immagine nel Ghiberti può risalire a una matrice arcaica, iconica, d'ascendenza appunto orcagnesca: e lo dimostra il disegno per l'occhio della facciata del Duomo[19]. Ma tutto poi egli sapeva indagare e sottilmente piegare ai suoi fini: lo splendore gotico del colore e il nudo antico o il ritratto romano quasi parlante; il volto e il gesto contemporaneo come la figura presa dal formulario medioevale.

Nell'ambiente del Ghiberti prende l'avvio Paolo Uccello, che dunque poté ricorrere a quel campionario pur essendo di natura assai diversa da quella del maestro e appartenendo a una generazione i cui interessi erano sostanzialmente mu-

tati. Suo garzone di bottega prima del 1415, nelle 'Storie della genesi' nel Chiostro Verde egli è strettamente legato al maestro [20], ed anche in seguito non sembra averci perduto i contatti, se pare che per tramite suo possa aver ottenuto le ordinazioni per il Duomo [21]; e nella esecuzione dei cartoni per gli occhi del tamburo, specialmente nella 'Natività', ne manterrà vivo il ricordo [22].

All''arte diversa' del Ghiberti sarà da ricollegare un po' dunque il fondamento di quella di Paolo, ed è lecito pensare che egli debba parteciparne le idee, anziché trovarglisi contro, mentre invece riceve spesso critiche e riserve da Donato, amico del Brunelleschi. E, dall'esame che dell'opera sua si farà, Paolo Uccello verrà infatti a risultare, nonostante il suo formalismo tutto di nuovo conio, nettamente contrastante con l'eclettismo del maestro, quasi il depositario di quella che nel terzo *Commentario* risulta la dottrina ottica ancora riconosciuta dal Ghiberti.

III.

Se da qui vogliamo spingerci avanti nell'indagine e nella comprensione dell'opera di Paolo Uccello, non abbiamo che da ricorrere ai testi sui quali con ogni probabilità si fondò la sua scienza della visione.

L'ottica, studiatissima durante tutto il Trecento nei trattati di *Perspectiva communis* sul tipo di quello di Johannis Peckam, dei primi del XIII, e ai primi del Quattro in opere come le *Questiones perspective* di Biagio Pelacani, d'intenti più chiaramente scientifici, stabiliva secondo dimostrazioni geometriche la teoria psico-fisica della visione, compendiando tutte le concezioni ottiche anteriori, basate sui testi fondamentali di Euclide e Tolomeo, e culminanti nelle opere di Jacobus Alkindi, nel *De aspectibus* del grande fisico arabo Alhazen (dei primi dell'XI, ma la traduzione latina è della fine del XII), nella *Perspectiva* del monaco polacco Vitellione, terminata nel 1272, e nel *De scientia perspectiva* di Ruggero Bacone (della seconda metà del XIII secolo) [23].

Contro qualche parere isolato, è sembrato ai più che nel Quattrocento l'azione esercitata da questa trattatistica sia stata molto scarsa. Ma forse la verità è ben diversa; a considerare almeno come il Ghiberti — che pure, nei pannelli della terza porta con le storie di Giuseppe e l'incontro di Salomone e della Sabea, ha dato forse la prima strettamente coerente applicazione dello spazio prospetticamente inteso [24]

— disponendosi negli anni dopo il '45, e cioè dieci anni dopo che era uscito il *De pictura*, a raccogliere il succo della 'perspectiva' nel terzo dei suoi *Commentari*, non faccia che ricorrere continuamente a quei grandi trattati, specialmente ad Alhazen e a Bacone, tanto da non darne altro che una farraginosa e intricata compilazione [25]. Ed è molto indicativo ch'egli voglia offrire, in anni così tardi, una precettistica ad uso degli artisti ancora esemplificata sul tipo di una teoria della visione. Segno che il suo spirito inquieto, vario, mirabilmente coltivato, cercava in qualche modo di organizzarsi contro la riduzione brunelleschiana, in fondo convenzionale, del complesso problema, che era stata tuttavia determinante di fatti capitali per l'arte.

Ad accertarci se Paolo Uccello abbia potuto condividere queste concezioni del maestro, e anzi, giusta l'indicazione del Vasari, applicarle nella sua opera in anticipo alle concezioni masaccesche sviluppate dall'incitamento del Brunelleschi, non abbiamo che da fare un riscontro per vedere se nei trattati citati dal Ghiberti si possa trovare qualche aiuto alla comprensione delle forme della sua pittura [26].

Vitellione, che aveva dedicato la sua *Perspectiva* [27], nel 1272, a Guglielmo di Moerbeck, impòsta quasi per intero la sua trattazione teorica sul *De aspectibus* dell'arabo Alhazen [28], da lui riprendendo tutto il vasto e complicatissimo sviluppo delle forme della visione diretta, riflessa e rifratta, che avviene secondo gli angoli d'incidenza dei raggi che l'occhio riceve e che formano una piramide (*pyramis radialis*), che non è che il cono d'Euclide. C'è chi ha negato la sua originalità dal punto di vista strettamente scientifico [29]. Ma lasciando tale questione ai competenti in materia, possiamo però riconoscere che, come ha ben visto Eva Tea [30], il merito e l'originalità di Vitellione consistono soprattutto nella sua sensibilità estetica, nel modo squisitamente personale, chiaro e razionale, con cui egli rende conto delle proprie esperienze e nella coscienza esatta che egli si è formato dei fenomeni della visione.

Ora, nelle opere di Paolo Uccello, gli oggetti, resi, come abbiamo indicato, secondo proiezioni assonometriche e accentrati su punti di fuga sempre diversi, sembrano già indicare quello che nella *Perspectiva* di Vitellione ci appare il principio fondamentale alla comprensione del problema spaziale in esse proposto: cioè che due parallele non s'incontrano mai all'infinito. Il Brunelleschi, andando contro la teoria

ottica, risolve decisamente di *saldare* le due parallele in un punto: ed è per lui il modo di dare alla visione un carattere unitario e istantaneo [31]. Paolo Uccello, in modo più problematico, sembra al contrario ammettere, in una stessa opera, punti di fuga diversi, e quindi una complessità spaziale, nonché successivi momenti di osservazione [32].

Altro principio, fondamentale per Paolo Uccello, della *Perspectiva*, sembra quello che il cerchio è riconosciuto l'unica forma direttamente percepibile ai sensi senza il controllo della *ratio distinctiva*, l'unica figura, dunque elementare: e di essa abbiamo riscontrato nelle opere del pittore la presenza ossessiva. Ed è da notare che se Aristotele aveva dato forma sferica al cosmo e considerato il cerchio prima forma della natura, e dopo di lui la storia di questa figura sia la più illustre che dar si possa, Vitellione guarda a questa come ad ogni altra figura razionalmente. Ma in Paolo Uccello, artista oltre che teorico, essa acquista veramente un significato di 'misura per tutte le immagini': considerate parti, frammenti, che 'si convengono' e 's'indovano' nell'unica forma perfetta [33].

Ma scorrendo i trattati di ottica medioevali, e specialmente la *Perspectiva* di Vitellione, ci si accorge che una quantità di rispondenze legano i teoremi di quei trattati alle opere di Paolo Uccello.

Pur considerando la questione con estrema cautela, non sarà forse nemmeno da escludere che sul pittore abbia influito la stessa bellezza di certe figure geometriche. La prima figura che ci ha colpito, è quella, riscontrabile specialmente nelle 'Storie di Noè' e nelle 'Battaglie', dei due cerchi non concentrici che s'includono a volte toccandosi, e creano in quest'ultimo caso la figura del bulbo oculare, in cui la 'spera dell'umore albugineo tocca la cornea' (Ghiberti, *Commentario* terzo). Notiamo poi come si corrispondano lo schema della 'Resurrezione' dell'occhio del Duomo /*tavola* 6 *b*/, e la figura che illustra l'84 th. del I libro / *tavola* 6 *a*/, comune anche alle opere di Euclide e Tolomeo. (E vedi, più oltre, anche le *tavole* 10 e 11 *a*, *b*). Ma non c'è dubbio che egli, oltre la lettera, penetrò anche lo spirito di quei trattati. E passiamo subito a indicarne quello che ci sembra l'esempio più specifico.

Nell'affresco con la 'Natività' già in San Martino alla Scala si riscontrano — e tranne i primi due scomparti della predella con la 'Profanazione dell'Ostia' in Urbino, in cui

il motivo si ripete, si può affermare che, in una sola scena, ciò costituisca un *unicum* nell'intera pittura del Quattrocento — due fughe divergenti verso i lati. Una volta eseguito lo stacco dell'affresco, è venuta in luce una straordinaria sinopia, con tre spartizioni incrociate e appuntate sulla linea d'orizzonte /*tavola* 7*b*/, che hanno proposto agli studiosi un problema per ora insoluto.

Mentre limitandoci a considerare quella centrale e una a scelta delle laterali, potremmo pensare a una 'costruzione legittima' albertiana con le parallele ricongiunte nel punto centrico e il disegno 'd'aiuto' per la precisazione delle distanze in profondità /*tavola* 8 *a*/; tale supposizione si rivela inconsistente pel ripetersi del 'disegno d'aiuto' specularmente inverso; ed è poi contraddetta definitivamente dal fatto che su queste due direzioni è stata in effetti sviluppata la figurazione.

Ora, nel libro III del *De aspectibus* di Alhazen (th. 2-15), e nel libro III della *Perspectiva* di Vitellione (th. 27-47) è trattato il problema della visione bioculare, e viene conclusivamente stabilito che un oggetto si vede distintamente quando cade sull'asse centrale dei due occhi /*tavola* 7 *a*/.

Non resta allora che pensare che nell'affresco in questione l'artista abbia voluto dare una dimostrazione pittorica di questo problema. Infatti, considerando albertianamente che l'apertura della lunetta sia 'fenestra per donde io miri quello che ivi sarà dipinto', Uccello vi incrocia direttamente i raggi visuali che arrivano ai due occhi dalle due opposte direzioni, *badando bene che i due punti di fuga ne eccedano i bordi*: proprio come avviene a chi guardi a traverso una finestra chiudendo alternativamente gli occhi, nelle direzioni opposte a ciascun occhio /*tavola* 8 *b*/[34].

Sembrerebbe cioè che Paolo Uccello abbia voluto in questo affresco polemicamente significare che la fenomenica ottica è molto più complessa di quanto l'Alberti, e il Brunelleschi, non avessero tenuto conto, riducendola a un punto di vista unico: oggi si direbbe, a una camera oscura[35]. E allo stesso fine sembra aver mirato il Ghiberti soffermandosi a più riprese, nel terzo *Commentario*, sul problema della visione bioculare, che nei trattati medioevali è così limpidamente accennato.

Un problema analogo propone il 35 teorema del IV libro della *Perspectiva*, che dimostra come la visione si può svolgere anche su assi diversi spostati perpendicolarmente all'occhio. E il risultato, a quanto il trattato dimostra, sarà

che l'occhio corregge automaticamente questo spostamento. E Paolo Uccello, nel 'S. Giorgio' Jacquemart-André, sviluppa i piani del fondo su due fughe concorrenti verso la zona centrale, ma su assi verticalmente spostati /*tavola* 3 *b*/.

Nell''Acuto' invece, egli sposta orizzontalmente — possibilità che anche il trattato contempla, in l. IV th. 35 — gli assi su cui sono costruiti il sarcofago e il gruppo equestre /*tavola* 4 *a*, *b*/. E si noti come, questo spostamento, contribuisca a dare una specie di rotazione dinamica in avanti all'intero gruppo.

Ma più che alla parte propriamente tecnica, il ricorso di Paolo Uccello è alla suggestione contenutistica che da certi fenomeni ottici si sviluppa. E vediamone gli esempi, cominciando da quello che, a nostro giudizio, dimostra il legame di Paolo Uccello, piuttosto che con altri, col trattato di Vitellione. Mentre infatti gli argomenti che stiamo per considerare nel *De aspectibus* di Alhazen si distribuiscono in diversi teoremi, essi sono raccolti in uno solo nella *Perspectiva*, e quasi si direbbe già naturalmente disposti per la composizione che il pittore ne ricaverà.

I. - Per Vitellione esistono ventuno *intentiones* visibili: distanza, grandezza, sito, corporeità, figura, continuità, separazione, divisione, numero, moto, quiete, asperità, liscezza, diafanità, densità, ombra, oscurità, bellezza, deformità, somiglianza e differenza. Nella valutazione di ciascuna di esse si può essere indotti in errore per eccesso nella disposizione 'intemperantia dispositionis' di otto circostanze: luce, colore, distanza, sito, grandezza, solidità, diafanità, tempo. Nel 28° teorema del IV libro, viene indicato come alla virtù distintiva avviene di errare nella visione della *dimensione*, per eccesso nella disposizione di quelle otto circostanze.

1) Nella luce scarsa dei crepuscoli si falsa il senso dell'altitudine, e così è accaduto di vedere una volta, nella foresta di Borek a Breslavia, uomini più grandi dei boschi.

2) Per i colori: 'un corpo bianco, diffondendosi un certo albore sulla superficie della terra che giace tra chi vede e la cosa vista, non si vede'.

3) L'eccessiva distanza produce errore della dimensione, perché si vedrà la cosa molto minore di quella che è nella realtà. E così l'effetto opposto di avvicinamento.

4) Eccesso di quantità della cosa vista.

5) Disordinata disposizione del luogo.

6) Eccesso di solidità di un oggetto, come un cristallo angolato, in cui, per la scarsa quantità di solido da essi limitata, questi angoli non si vedono. In più, notava Alhazen — l. III th. 59 —, e riprende Vitellione, che un corpo di forma geometrica a molte facce, da lontano sembra sferico, ma se vi saranno tracciate linee nere, parrà suddiviso in facce da queste linee.

7) Eccesso di diafanità. Nell'aere nubiloso oscuro, come spesso avviene nelle ore crepuscolari, il corpo visto si altera nelle dimensioni.

8) Per eccesso di tempo: un tizzone agitato, di notte, fa vedere nell'aria, anziché punti staccati, una linea infuocata.

È così spiegato il 'Diluvio' /*tavola* 9/.

In questo affresco il cono d'Euclide, diventato protagonista, crea il mirabolante prospetto in cui vicini e lontani, contrapposti, s'intersecano nella sofisticatissima fuga tra le due arche.

Sembra l'applicazione delle leggi prospettiche più intensa e forsennata. E c'è chi, intempestivamente, ci ha trovato l'avvio alla prospettiva atmosferica. Meglio chi v'ha scorto, come il Cavalcaselle e altri, un incentivo al michelangiolesco gigantizzare. Ma qual'è stata sempre la delusione, più o meno cosciente, da tutti provata, nel constatare che il risultato d'insieme non segna l'acquisto, ma al contrario la perdita, o almeno lo smarrimento, del senso delle dimensioni reali. Quale scossa data al caleidoscopio ha rotto l'incantesimo dell'unità? È possibile che Paolo Uccello non abbia fatto qui che oltrepassare misure e proporzioni senza volerlo?

Dopo quanto ho premesso è chiaro invece che Paolo Uccello svolse, lucrezianamente, il soggetto del 'Diluvio' su quegli otto leitmotiv degli 'errori', o, piuttosto, li riunì in una tavola sinottica, *con la giustificazione di considerare il momento di caos prodotto dalla grande perturbazione atmosferica come il più propizio al verificarsi di tali errori.*

In conseguenza del primo errore egli erige altissima la figura di Noè contro le arche.

A dimostrare il secondo si vale del quasi monocromo per un effetto di barbaglio che appare determinato dalla luce del lampo: e le ombre appaiono più consistenti dei corpi.

Per il terzo allontana e avvicina piani e oggetti eccessivamente.

Per il quarto, noi vediamo avvalorarsi l'ipotesi che ci era

già venuta spontanea in un primo tempo, nell'osservare come le due figure di giovani che combattono sulla sinistra, e quella del giovane che si sostiene dentro la botte, siano così sproporzionate rispetto alle altre (tanto da domandarsi come mai il Vasari non abbia notato, oltre a quello della botte nell'"Ebrezza', anche questo errore!). Avevamo pensato cioè che dovesse trattarsi di giganti, esemplari di una razza estintasi col Diluvio. La *Perspectiva* di Vitellione ce ne dà la conferma: le figure che intervengono nel 'Diluvio' devono essere di dimensioni diverse per poter sembrare disposte a distanze diverse mentre sono alla stessa distanza. E i tre giovani a cui si accennava, sono i giganti di cui parla la Bibbia, i terrigeni dei quali Aristotele dice che, poiché abitavano nei luoghi freddi, fin da vecchi erano come giovani, e perirono nel Diluvio. Analogamente si dica delle personificazioni dei Venti nel fondo; pei quali è parso a qualcuno che Paolo abbia voluto seguire il consiglio albertiano, di fonte aristotelica, che in senso tutto ideale riprenderà il Botticelli: 'Starà bene in la pittura porvi la faccia del vento zeffiro o austro che soffi fra le nuvole' [36]; ma sono lì ad alternare anche nella profonda distanza figure di dimensioni diverse. Né estranea a questi effetti di alterazioni delle dimensioni è l'altra citazione pliniana, già trascritta dall'Alberti, a proposito di Timante: '*Sunt et alia ingenii eius exemplaria, veluti Cyclops dormiens in parvola tabella, cuius et sic magnitudinem exprimere cupiens pinxit iuxta Satyros thyrso pollice eius metientis*'. Ma l'Alberti la riporta come semplice esempio di 'conparatione'; laddove Uccello sembra averne colto il significato di 'errore apparente', facendo attenzione anche al seguito del passo pliniano: '*atque in unius huius operibus intelligitur plus semper quam pingitur, et cum sit ars summa, ingenium tamen ultra artem est*'. Che ci sembrano parole abbastanza calzanti [37].

Per la dimostrazione pratica del quinto errore, ci si può render conto facilmente come nessuna figura sia posta su uno stesso piano, anzi tutte si trovino su piani diversi e per la maggior parte fuori del quadro, e, quello che sembra il piano comune, è il più incerto che possa darsi: l'acqua.

Il sesto errore è il più probante ai fini della nostra dimostrazione. Spiega perché, per inserire comunque nel dipinto un oggetto 'troppo solido', Paolo Uccello abbia escogitato quella 'solidificazione' del telaio del copricapo alla moda, che anche prima avevamo visto ricorrere nella sua opera ma non ancora sfaccettato. Il che porterebbe a ricollegarne la

prima apparizione nella pittura di Paolo con la data — sconosciuta — di questo affresco.

Già si notò come il fatto che la botte intervenga ben cinque volte, induca nel sospetto che certi elementi non siano convocati proprio per la loro pertinenza col soggetto delle 'Storie'. Ma il 'mazzocchio' segna un punto limite: con l'umanità biblica, esso ha a che fare non più di quanto abbia a che fare con l'animalità caprina il picassiano sellino di bicicletta. Ma Paolo Uccello doveva pur fare entrare un 'troppo solido' nel Diluvio. E si è ricordato anche di tingerlo a scacchi, perché poi, l'eccesso di solidità, non facesse, in virtù dell'effetto ottico ricercato, sparire un lavoro, 'che altro che la pacienza di Paulo non lo avrebbe condotto'.

Per il settimo errore, effetto di alterazione di dimensioni, son visibili nel fondo, sotto 'l'aere nubiloso oscuro', figure di dimensioni alterate /*tavola* 12/.

L'ottavo, è reso esattamente dalla 'colata di fuoco' del fulmine; che scende obliquamente perché, come afferma Plinio '*omnia superiora e caelo decidentia obliquos habent ictos*'.

II. - Nel 'Sacrificio di Noè', dice il Vasari della figura del Dio Padre: 'e questa di quante figure fece Paulo in questa opera, è la più difficile, perché vola col capo in iscorto verso il muro, ed ha tanta forza, che pare che il rilievo di quella figura lo buchi e lo sfondi' /*tavola* 13 *a*/[38]. Ma, a parte il fatto che una figura scendente dall'alto la si fa sempre vedere dal tergo, come l'Eterno nel 'Battesimo di Cristo' di Giotto a Padova, ché, vista dalla fronte, essa rende l'impressione piuttosto di precipitare, noteremo come, formalmente, questa figura del 'Dio Padre', s'arguisce anche dal presente miserevole stato della pittura aver mancato sempre di vero e proprio rilievo, anzi, instabile e come appiattita, sembra essa scorciare contro una superficie ricurva.

Ora, nei teoremi 42, 43 e 49 del IV libro della *Perspectiva*, sono studiati gli effetti di riflessione degli specchi concavi, e si dimostra che, in questi specchi, si può vedere una sola immagine, scambiata rovesciata e incurvata. Indagando poi l'effetto meteorologico dell'arcobaleno, il trattatista riporta che, per il formarsi di una certa incurvatura — *gibbositas* — in ciò che incontra la vista, 'alcuni dicono che, la nube nella quale si genera l'arcobaleno, è concava' — l. X th. 72 —.

Però in un tempo di poco anteriore a Paolo Uccello, l'esperienza fisica pareva confermare l'opinione riportata da Vitellione dubitativamente: il Pelacani infatti, nell'ultima

delle *Questiones perspective* più sopra citate, aveva spiegato l'apparizione nel cielo nuvoloso di Milano in cui s'era formato l'arcobaleno, di figure d'angeli salenti e scendenti con spade e trombe, come riflessione dell'angelo dorato sulla cuspide del campanile di S. Gottardo: dissipando la voce, che n'era corsa, quasi di miracolo.

Non crediamo dunque d'andar molto lontani dal vero proponendo che, la figura creduta finora del Dio Padre, non sia da ritenersi altro che il riflesso, vivo un istante sulla nebulosa concavità irradiata dall'arcobaleno, della figura, scambiata e capovolta, dello stesso Noè nell'atto di sacrificare, che beninteso al riguardante *può anche sembrare* un'immagine soprannaturale.

A questo punto si osservi come uno dei teoremi sulla riflessione degli specchi concavi — l. VIII th. 36 — sia svolto con l'aiuto di una figura /*tavola* 11 *a*/ nella quale riconosciamo chiaramente lo schema stesso del 'Sacrificio', con l'inscriversi dell'arca triangolare nel semicerchio dell'iride /*tavola* 10/: e se ne può trarre la conseguenza che Uccello, guardando con 'occhi intenzionali, ovvero fantastici', accettasse la possibilità immaginosa della nuvola concava, nonché la possibilità, su di essa, di una magica riflessione.

Da notare anche come Andrea del Castagno, nell'affresco del S. Giuliano alla SS. Annunziata, del 1454-55, dia alla figura del Salvatore gl'identici lineamenti del Santo, e la mostri non già capovolta ma pure inclinata, sospesa e raggiante tra vapori di nuvole: in evidente se pur approssimativo aspetto non di semplice levitazione ma di miraggio. In modo simile di Andrea del Castagno può richiamarsi, come notava il Salmi, all'Eterno del 'Sacrificio', la Trinità nell'affresco coevo del 'S. Girolamo', pure alla SS. Annunziata: fortemente scorciata e con le figure disposte su assi diagonali in profondità, ma assumente una più vigorosa consistenza, quasi di trofeo.

III. - Il VII libro della *Perspectiva* è dedicato agli effetti di riflessione degli specchi convessi, columnari e piramidali. E vien notato come essi causano figure circolari, cioè sferiche.

Nelle 'Battaglie' di Londra e di Firenze, va tenuta presente l'alterazione subita dalla foglia d'argento, vivissima originariamente, a determinare l'effetto di uno scintillante cozzo di corazze argentate; mentre ora ha assunto, per l'azione degli agenti atmosferici, un'intonazione bruna.

Queste corazze non sono che specchi columnari, con tutti gli effetti che ne conseguono: e s'è già visto come, riconnettendo le tracce precise lasciate dal pittore, è possibile sviluppare in queste due 'Battaglie' quantità di cerchi di dimensioni diverse, che ora s'intersecano ora s'includono, a volte toccandosi /tav. 14/.

IV. - La 'Battaglia' del Louvre appare immersa in una luce d'incubo, d'*envoûtement*. In essa, contrariamente a quanto avviene nelle altre due, non è possibile reintegrare figure perfette. Al sistema di cerchi si è sostituito, par d'intuire, un sistema di ellissi. Inoltre, mancando i mozziconi di lance, il terreno è solo rivestito qua e là da folta pelurie d'erbe. Sproporzionati i cimieri, in bilico sugli elmi come ceste che, perso l'equilibrio, vadano precipitando. E il Cavalcaselle aveva notato con fastidio il rilievo eccessivo del cavallo che s'impenna. Sottolineiamo anche lo strano accorciamento, simile a quello del cavallo del 'San Giorgio' Lanckoronski, del cavallo del Cotignola. I cinque catafratti a destra e i quattro al centro-sinistra coi rispettivi cavalli, sembrano uscire appena l'uno dall'altro a ventaglio, come carte di tarocchi, e tutti i guerrieri si trovano asseragliati come pezzi sulla scacchiera da una mano che abbia ingarbugliato le regole del giuoco */tavole* 15 *b* e 16 *b*/.

Perché Paolo Uccello, che ha costruito tutti i suoi dipinti secondo figure geometriche perfette, qui rinunzia a questa sintassi? Ebbene, il teorema 3 del V libro della *Perspectiva* nota che 'ogni riflessione debilita la luce e i colori'. Il teorema 63 del VI libro dimostra che mediante specchi convessi si possono ottenere immagini deformate. E il teorema 60 del VII libro contiene la dimostrazione dell'effetto quasi magico che 'è possibile situare in tal modo lo specchio convesso columnare o piramidale, che il riguardante veda nell'aria al di fuori dello specchio l'immagine di una cosa che è fuori del suo occhio'.

La spiegazione sa di magia nera. E... vorrebbe suggerire che qualcuno dei cavalieri della 'Battaglia' del Louvre *non esista*, e non sia che un fantasma! Ma certo qui ci troviamo in presenza di un giuoco di specchi che si ripercuote in un'aria abbacinata, e tutta la serie delle figure asserragliate ruota come su un perno in un unico scorcio immobile e vertiginoso. Si noti, in alto, il motivo a strisce del gonfalone, suggerire l'incurvatura ondulata degli specchi deformanti.

A questo punto non sembra più una coincidenza casuale

quel che scrive Bacone nella sua *Perspectiva — pars tertia, dist. III* — proponendo l'applicazione all'arte e alla politica delle meraviglie dell'ottica: '*Et quod natura potest facere, ars perficiens naturam multo magis potest ullud operari; unde possunt specula sic fieri et taliter poni et ordinari, quod una res apparebit quotquot volumus. Et ideo unus homo videbitur plures, et unus exercitus plures... Si ergo ordinarentur specula utroque istorum modorum quot voluerimus manifestum est, quod una res apparebit in tot imaginibus quot cupimus, et sic pro utilitatibus reipublicae et contra infideles possunt huiusmodi apparitiones fieri utiliter et in terrorem*' (ed. cit. p. 164-5). Né ci consta che tali fossero apparsi veramente ai guerrieri senesi in rotta i rinforzi del Cotignola!

V. - Materia del X libro sono gli effetti di rifrazione naturali, del corpo celeste, dell'aria, del fuoco, delle acque, del vetro [39]. Il 30° teorema dimostra che, variando la rarità del corpo diafano, si possono vedere forme mostruose. Il 61° teorema osserva analoghi effetti formarsi per la rifrazione dei raggi luminosi attraverso l'acqua, la densità dell'aria, e il vapore rorido. Vitellione racconta che, cavalcando nella nebbia, gli è avvenuto di vedere un altro se stesso cavalcare al suo fianco. Il 62° teorema dice che, quando il vento spira, o l'aria sia umida e grossa, tutte le cose appaiono 'senza certa quantità e figura'.

Nel 'San Giorgio' Lanckoronski, come nella 'Battaglia' del Louvre, non è possibile ricostruire al dipinto una precisa sintassi geometrica. Tanto che qualcuno si è spinto a credere di doverlo togliere a Paolo [40], in base specialmente a un confronto col soggetto analogo del Museo Jacquemart-André /*tavola* 17 *a, b*/.

Si osservi nel primo dipinto l'immagine centrale del cavaliere scorciato moventesi come sospinto dal turbine in forma di alone che fiorisce nell'alto. Si guardino le rocce dove s'apre l'antro: come riflesse in uno specchio d'acqua che s'increspa. Si veda la figura della Principessa assumere un allungamento ectoplasmatico... /*tavola* 18 *a, b*/.

Riuniti nella piccola tela della Raccolta Lankoronski, sono gli effetti deformanti prima descritti, del crepuscolo, del vento impetuoso, dei vapori esalanti dalla palude, forse delle pestifere esalazioni del drago. Effetti atmosferici, dunque, che, badiamo bene, il pittore quattrocentesco rende mediante l'unico mezzo che si trovi a disposizione: il disegno, e però, la deformazione lineare.

Dal senso della luce — a cui Vitellione pur sforzandosi di guardare razionalmente, conserva quel fascino platonico tutto ideale che aveva informato la medioevale 'metafisica della luce', condannata da S. Tomaso — è pure possibile derivare un'utile precisazione su un effetto molto ricercato da Paolo Uccello.

Troviamo nel l. IV th. 144: 'Se uno guarda un corpo molto piccolo e polito, in una posizione da cui rifletta la luce, e sia simile a una pietra preziosa: giudicherà che quella cosa sia trasparente mentre è opaca'. E i disegni del pittore ci mostrano solidi sfaccettati in un delinearsi spaziale dei profili. Il perché egli voglia sfaccettare un telaio di mazzocchio, un calice o altra forma rotonda, è stato spiegato col suo precubismo, con la sua manìa di ridurre tutto a figure geometriche. Se però teniamo conto che i disegni non erano che preparazione ai dipinti, nei quali tali oggetti figuravano opachi, potremo spiegarci come, in tal modo, egli perseguisse un effetto luminoso.

Per i Neoplatonici fiorentini, con la pura luce, il puro colore, ritornerà a coincidere l'essenza della bellezza, del 'bello in sé'. Ma per Vitellione la bellezza è, nella sua relatività, risultato di rapporti infiniti — l. IV th. 148. E anche la luce e i colori egli muove a indagare al lume della pura ragione.

Meno razionalmente, Paolo Uccello, nell'uso dell'oro e dell'argento puro, nell'impiego del colore irrelativamente agli oggetti, nel ricorso dunque a una speciosità delle immagini, sembra concedere, quando almeno il soggetto lo richieda in modo particolare, come nelle 'Battaglie', al fulgore della vecchia decorazione trecentesca [41]. Rimanendo di nuovo in netto contrasto con l'Alberti, che aveva scritto: 'Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima, porga maëstà: non lo lodo'.

NOTE

[1] L'interpretazione più recente dell'arte di P. U. — in mezzo a una dovizia di spunti esegetici e 'belle pagine', da cui, pur se non si evada da motivi intrinseci alla sua opera, risulta un'immagine dell'artista irrimediabilmente confusa — conta principalmente all'attivo:

La vecchia pagina del Berenson con le originalissime osservazioni sulla figura dell'Eterno nel *Sacrificio*.

Le prime fondamentali chiarificazioni di R. Longhi, in *Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana*, 'L'Arte' (1914), XVII, p. 200-204; in *Un ritratto di P. U.*, 'Vita artistica' (1927), II, p. 45-48; e in *Piero della Francesca* (1927). Di seguito alla netta impostazione ge-

nerale del problema interpretativo, il Longhi è arrivato, specialmente in *Fatti di Masolino e di Masaccio*, 'La Critica d'Arte' XXV-XXVI (1941), e *Il maestro di Pratovecchio*, 'Paragone' 35 (novembre 1952), puntando sui dati sicuramente accertati, a conseguenze estreme nei confronti dell'artista, ma decisive per quanto riguarda il suo rapporto — ridottissimo — col mondo a lui contemporaneo.

I saggi tuttora validi di G. Pudelko, *The early works of P. U.*, 'The Art Bulletin' XVI (1934), p. 231 ss.; *P. U. peintre lunaire*, 'Minotaure' 7 (1935); *Der Meister der Anbetung in Karlsruhe ein Schüler P. U. s.*, Sonderdruck aus der Goldschmidt-Festchrift (1935); *U. P.* in Thieme-Becker, 'Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler' (1939).

L'articolo di W. Paatz *Una Natività di P. U. e alcune considerazioni sull'arte del Maestro*, 'Rivista d'Arte' XVI (1934), p. 111.

La densa monografia di W. Boeck, *P. U.*, Berlin (1939), a prop. della quale cfr. S. L. Faison Jr., *W. Boeck P. U.*, 'The Art Bulletin' XXII (1940), n. 4, p. 282 ss.

Certi tentativi di ricostruzione di C. L. Ragghianti, *Casa Vitaliani*, 'La Critica d'Arte' II (1937), p. 236 ss.; *Intorno a Filippo Lippi*, ibid. III (1938), p. XXII ss.

Alcune giunte di M. Salmi alla seconda edizione della sua monografia (1938): *Riflessioni su P. U.*, 'Commentari' I (1950), p. 22.

Il nuovo estensivo volume di J. Pope-Hennessy, *P. U.*, London (1950). E la recente monografia di E. Carli, *Tutta la pittura di P. U.*, Rizzoli (1954).

[2] *P. U.*, 'L'Arte' XXXIII (1930), I, p. 52-87. E vedi come l'interpretazione del Venturi sia la più prossima a quella del Pascoli nel noto poemetto.

[3] *Problemi artistici della prima rinascenza italiana: 3. Il semi-artista: P. U.*, in 'Xenia' (1938).

[4] Della critica impegnata a definire il problema della prospettiva nel primo Quattrocento, che tratta solo in alcuni casi di P. U. ma comunque è da tenersi presente per l'esatta comprensione dei problemi a lui relativi, elenchiamo i numeri principali:

G. J. Kern, *Die Grundzüge der Linear-Perspektivischen Darstellung in d. Kunst. d. J. Van Eyck und i. Schule*, Leipzig (1904); *Die Kritik der perspektivischen Zeichnung und ihre Bedeutung fur die Kunstgeschichte*, 'Sitzungsber. d. Berliner Kunsthist. Ger.' (1905).

M. Raymond, *L'Architecture des Peintres aux premières années de la Rénaissance*, 'Revue de l'Art' XVII (1905).

K. Dochlemann, *Die Entwicklung der Perspektive in der altniederländischen Kunst*, 'Repertorium für Kunstwiss.' XXXIV (1911).

G. J. Kern, *Die Anfänge der zentralperspektivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14 Jahrhunderts*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz', Berlin (1912).

J. v. Schlosser, *Lorenzo Ghiberti, Denkwürdigkeiten*, Berlino (1911).

G. J. Kern, *Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella*, 'Jahrbuch der Preussischen kunstsammlungen' XXXIV (1913); *Der Mazzocchio des P. U.*, 'Jahrbuch der Preussischen kunstsammlungen' XXXVI (1915), p. 13 ss.

E. Panofsky, *Das persp. Verfahren L. B. Alberti*, 'Kunst Kronik' XXVI (1915), p. 513.

H. Wieleitner, *Distanzkonstruktion*, 'Repertorium f. Kunstwissenschaft' XLII (1920), p. 249-262.

E. Panofsky, *Die Perspektive als « symbolische Form »*. Vorträge der Bibliotek Warburg. Herausgegeben von Fritz Saxl (1924-25).

J. Mesnil, *La perspective lineaire*, 'Revue de l'Art ancien et moderne' (Fevr. 1924).

J. Mesnil, *Theorie der Perspektive in der Frührenaissance*, Vorträge Bibliothek Warburg (1925-26), p. 112.

M. Pittaluga, *Masaccio e L. B. Alberti*, 'Rassegna italiana d'Arte' (1929), p. 779.

G. J. Kern, *Die Entwicklung der Zentralperspektive*, 'Forschungen und Fortschritte' (1937), p. 15 e 181.

R. Oertel, *Masaccio's Frühwerke*, 'Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft' VII (1933).

G. Nicco-Fasola, *Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca*, 'Le Arti' (1942-43), p. 59.

G. C. Argan, *The architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fifteenth Century*, 'Journal of the Warburg Institute' IX-X (1946-47), p. 103.

L. Mallè, *Leon Battista Alberti, Della pittura* (1950).

P. Sanpaolesi, *Ipotesi sulle conoscenze matematiche statiche e meccaniche del Brunelleschi*, 'Belle Arti' (1951).

R. Wittkover, *Brunelleschi and 'proportion in perspective'*, 'Journal of the Warburg Institute' XVI (1953), p. 275.

H. Siebenhüner, *Zur Entwicklung der Theorie der Renaissance-Perspektive*, 'Kunstchronik' (1954), p. 229.

J. R. Spencer, *L. B. Alberti, On painting*, London (1956).

R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton (1956).

Non ho potuto consultare l'opera di M. S. Bunim: *Space in mediaeval painting and the forerunners of perspective*, N. Y. Columbia (1940).

[5] Cfr. J. Pope Hennessy, *P. U.* (1950), p. 11-12.

[6] Cfr. Filarete, *Trattato d'Architettura*, ed. Oettinger (1896); C. Landino, *Dante, La Commedia* (1481), Proemio 'intese benissimo la prospettiva'. E, di seguito al Landino, *Il Libro di A. Billi*, ed. Frey (1892), p. 32 'intese molto bene la prospettiva'; e l'Anonimo Gaddiano o Codice Magliabechiano, ed. Frey (1892), p. 99 'molto bene la prospettiva possedeva'.

[7] Quando il Vasari stenderà, più di un secolo dopo, la lista di tali frequentatori, non farà il nome di P. U.; come dell'unico forse che da Masaccio, per essersi formato già prima e in modo così totalmente diverso, non poteva, e non avrebbe saputo, niente imparare.

[8] Cfr. G. J. Kern, *Die Anfänge ecc.* (1912).

[9] Paradiso II, 95. In Purg. XV, 21, aveva detto, a proposito del fenomeno della riflessione: 'sì come mostra esperienza e arte'. Ma qui l'esperienza è detta unica fonte ai rivi delle varie arti. E non è da pensare privo di conseguenze il fatto che Dante, col peso della sua immensa autorità, abbia sottolineato il valore dell'esperienza in generale proprio sul punto di ricorrere a un'esperienza fisica: quella dei tre specchi; per la nota dimostrazione intorno alle macchie lunari. Cfr. anche la nota [40].

[10] Cfr. A. Manetti, *Vita del Brunelleschi*, ed. Milanesi (1887); e L. B. Alberti, *Della pittura*, ed. Mallè (1950).

[11] Cfr. anche quanto riporta Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV, 67, a proposito della linea di Parrasio, che suggeriva la struttura interna dei corpi; citazione ripresa e, come nota il Longhi, intesa a metà, anche dall'Alberti. Sull'importanza che per gli artisti del primo Quattrocento vengono ad assumere le citazioni pliniane, cfr. R. Longhi, *Il Maestro di Pratovecchio*, 'Paragone' 35, p. 14-15. Inoltre, nel vol. cit. del Krautheimer, l'intero capitolo Humanists and Artists.

[12] Il tentativo non è nuovo. Già risulta essere stato eseguito per la Caccia di Oxford. Vedi *A Kunt in a forest by P. U.*, Ashmolean Museum Oxford s. d. E il Prof. J. R. Spencer mi dice di avere affidato lo sviluppo delle figure geometriche delle 'Battaglie' a un suo allievo nella Yale University. Anch'io mi sono valso per questi disegni schematici della sensibilità e della diligenza di un giovane disegnatore: Giancarlo Del Francia — non pretendendo affatto insieme con lui di aver esaurito la possibilità di restituire intatta questa sintassi, ma solo di aver suggerito indicazioni suscettibili di rettifiche o di sviluppi.

[13] *Op. cit.*, p. 25.

[14] Cfr. M. Marangoni, *Gli affreschi di P. U. a S. Miniato al Monte*, 'Rivista d'Arte' XII (1930), p. 404; dove egli sembra apprezzare quella lieve infedeltà compiuta in danno della prospettiva albertiana.

[15] A proposito di queste 'Battaglie' si noti una possibilità su cui, finora, ch'io sappia, non si fermò mai l'attenzione.

Dei tre pannelli è stata già, dal dr. G. Baldini, *Restauri di dipinti fiorentini*, 'Bollettino d'Arte' XXXIX (1954), p. 234, individuata nettamente la collocazione originaria; quelle di Londra e di Firenze nella parete di fondo /*tavola* 14/, quella del Louvre sotto l'arco immediatamente a destra guardando le altre, della 'camera di Lorenzo' in Palazzo Medici.

E osserviamo intanto che in questa posizione, molto sollevata rispetto al riguardante, il primo piano, ribaltato in avanti, e i piani più arretrati delle colline, che salgono angosciosamente fino al limite superiore dei pannelli, vanno a posto perfettamente entro l'angolo visuale più acuto.

La camera poi, come desumiamo dall'inventario mediceo, steso alla morte di Lorenzo — e pubblicato dallo Horne in 'The Monthly Review' (1901), p. 114 — era arredata con gusto ancora trecentesco. Ne consegue che, sopra alle 'Battaglie', che arrivavano al limite superiore dei capitelli, anche lo spazio delle lunette era verosimilmente figurato. È significativo al riguardo che in nessuno dei tre quadri appaia la linea d'orizzonte. Le nuvole, che si scorgono in alto al centro nel pannello di Londra e in alto a sinistra in quello di Parigi, a quanto mi assicura il restauratore Leonetto Tintori, fanno parte di ridipintura più tarda.

Se dunque le tre 'Battaglie' si completavano in alto in altrettante lunette — che potevano anche, data l'altezza e la difficoltà della collocazione, essere state eseguite su tela — e verrebbe così a spiegarsi perché il Vasari, in tutt'e due le edizioni delle *Vite*, dica eseguite 'su tela' le 'Battaglie'! — esse avrebbero potuto accogliere parte dei gonfaloni — che nei pannelli di Londra e di Parigi appaiono veramente 'tagliati', e in quello di Firenze mancano affatto; e, com'era nella consuetudine di simili composizioni, vedute di castelli, alla Filarete o alla Michelozzo, tirati in acuta 'prospettiva', di rosso o grigio colore. Un'idea, sul tipo di una verosimile realizzazione, ci può venire dal castello che spunta, oltre la siepe nel fondo a destra, del 'Giudizio di Paride' della coll. Vasselot di Neuilly — pel quale cfr. G. Pudelko, *The minor Master of the Chiostro Verde ecc.* Senza voler ricorrere ai tanti soggetti analoghi nei cassoni.

Avverandosi tale supposizione si prospetterebbe forse, anche per queste 'Battaglie', un genere di composizione 'integrata', tra le parti inferiori e soprastanti delle lunette, come per i due lunettoni del Chiostro Verde.

[16] Svolgendo questi tentativi di ricostruzione della sintassi geometrica nei dipinti di Paolo Uccello, nasce però anche il bisogno di valersi di una prova, dirò così, 'negativa'. Pur essendo infatti convinti che, queste

costruzioni geometriche — ripeto perfettibili e modificabili rispetto a come sono state qui indicate —, non per altro si trovino nei suoi dipinti che per esservi state messe, è legittimo sospettare che non soltanto Paolo Uccello potesse costruire un dipinto in tal modo. E abbiamo voluto perciò indagare se, per caso, qualche altro dipinto, da comprendersi a un dipresso entro il quarto decennio del Quattrocento, fosse stato in effetti così costruito. Siamo sempre riusciti a risultati negativi; meno una volta. Quando cioè abbiamo preso ad esaminare la piccola 'Natività', contraddistinta col n. 1648, della National Gallery di Londra.

Ammesso ora che in questo piccolo dipinto si trovi un impianto compositivo simile in tutto a quelli che si riscontrano nelle altre pitture di Paolo, saremmo perciò stesso tentati di prospettare l'ipotesi della sua spettanza all'artista. Nondimeno dovremo prima valerci, per una simile dimostrazione, da svolgersi in altro momento, del consueto metodo storico critico e dell'esame dello stile, come d'ogni altra considerazione che possa risultare d'aiuto.

[17] Cfr. il saggio, cit. del Wittkover e quelli, ai quali ci richiameremo successivamente, della Tea. E vedi inoltre a questo proposito lo studio di Paul Buberl, *Die Romanischen Wandmalereien in Kloster Nonnberg*, 'Kunstgeschichtliches Jahrbuch' III (1909), Tav. XI; e quello di M. Swoboda, *Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde*, 'Alte und Neue Kunst' (1953), p. 81; dove, alla tav. VII, è segnato, nel 'S. Agostino' in una nicchia della chiesa del Convento di Nonnberg a Salzburg */tavola 5 a/*, oltre al cerchio che include la testa concentrico a quello dell'aureola, un cerchio più piccolo che include la mascella: come nel 'Profeta' in alto a sinistra della mostra dell'orologio del Duomo fiorentino */tavola 5 b/*, dove questo impianto viene inserito in uno spazio tridimensionale.

Cfr. anche quanto ha scritto R. Oertel nel suo saggio *Wandmalerei und Zeichnung in Italien*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (1937-40), p. 297 ss. Egli, dopo aver notato che la scena del *Sacrificio* e dell'*Ebrezza di Noè* nel Chiostro Verde presenta un insieme pieno di antinomie, arriva alla conclusione che il dipinto sia stato eseguito da disegni parziali, ma la sua 'composizione' sia avvenuta direttamente sulla parete. Opinione che non condividiamo, pur tenendo conto delle variazioni intervenute nel passaggio dal disegno alla pittura.

Osservando il disegno preparatorio per l'Acuto, l'Oertel s'è poi accorto che la quadrettatura ha servito all'impianto del disegno stesso per una base di sicurezza in vista dell'affresco, e non è stata aggiunta dopo al puro scopo di trasferire il disegno sulla parete.

A P. U. si potrebbe anche riferire quello che l'Oertel afferma di Leonardo e di Dürer, il 'far trasparire dalla figura l'elemento chiaro e ordinante delle forme basali geometriche'. 'Tanto U. quanto il Ghiberti — afferma l'Oertel — si potevano immaginare la rete di quadrati solo in connessione piena di significato con la forma'.

[18] Non a caso dunque il Vasari aveva cominciato la sua vita dicendo: 'Paolo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto, *da Giotto in qua*, l'arte della pittura': pensando che qualche raggio fosse partito dalla gran luce di Giotto per arrivare anche a Paolo e, forse, non proseguire più oltre.

[19] Cfr. M. Salmi, *Lorenzo Ghiberti e la pittura*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*, Roma (1956).

[20] Cfr. W. Paatz, art. cit.

[21] Cfr. M. Salmi, *P. U., Andrea del Castagno e Domenico Veneziano* (1938), p. 79.

[22] Si confronti anche, come alla rispondenza osservata da U. Middeldorf — *L'Angelico e la scultura*, Rinascimento (dicembre 1955), p. 189 — tra la città murata nel fondo della 'Deposizione' dell'Angelico in San Marco e quella nel fondo della cassa di San Zanobi del Ghiberti, si possa aggiungere l'altra, della città murata che appare nel fondo a sinistra del 'San Giorgio' Jacquemart-André /tav. 18 b/.

[23] Delle opere citate, ho potuto consultare:

J. Peckam, *Perspectiva communis*, Bibl. Naz. di Firenze, Conv. soppr. I, v. 26.

B. Pelacani, *De Visu*, Bibl. Laur. Ashburn. 1042.

Euclide, *La prospettiva*, tradotta da E. Danti, Firenze (1573), contenente anche *Gli specchi*, ritenuti opera di Jacobus Alkindi.

Tolomeo, *L'Ottica*, ed. G. Govi, Torino (1885).

Alhazen, *Opticae thesaurus*; e Vitellonis, *Opticae libri decem*, ed. E. Risner, Basilea (1572).

R. Bacon, *Opus Majus*, ed. J. H. Bridges, Oxford (1897), II.

[24] Cfr. R. Krautheimer, *op. cit.*

[25] G.ten Doesschatte, *De Derde Commentar van L. Ghiberti in verband met de middelecuwsche optick*, Utrecht (1940). E vedi anche, per una più particolare indagine, l'art. cit. del Sanpaolesi.

[26] Forse molto per tempo — e nell'ambito stesso del convento domenicano prima ancora che comparissero nell'*atelier* del Ghiberti? — Paolo fu introdotto allo studio dei grandi trattati di ottica medioevali?

Richiamiamo, a proposito di questa supposizione, la figura, venuta in luce nel *Necrologio di S. Maria Novella* recentemente pubblicato da S. Orlandi O. P., di frate Alesso Strozzi di Ubaldino, che nel primo Quattrocento avrebbe esercitato grande suggestione per la ricchezza e varietà del suo sapere, e, a detta di un suo biografo cinquant'anni più tardo, sarebbe stato sovente interpellato dal Brunelleschi per i lavori della Cupola, e dal Ghiberti. Ammessa una amplificazione dei meriti di frate Alesso Strozzi a maggior gloria dell'Ordine, resta il fatto che non si spiega interamente l'arte del primo Quattrocento senza la presenza di diversi di questi meno conosciuti 'mentori' (come anche Paolo Toscanelli e i matematici Giovanni dell'Abbaco e il fisico Biagio Pelacani, delle cui conoscenze si nutrì il Brunelleschi, al cui proposito cfr. il cit. art. del Sanpaolesi) di cui l'esser rimasti in penombra o in ombra assoluta, non vale a cancellare l'importanza effettiva.

D'altronde la presenza di un clima più partecipe delle esperienze tecniche nell'ambiente domenicano varrà forse a spiegare perché Masaccio eseguisse in S. Maria Novella la 'Trinità', cioè l'opera che corona le sue ricerche prospettiche; mentre nell'ambiente carmelitano, ordine devoto della Madonna e meno ferrato in teoria, gli fosse consentito un più libero, atmosferico espandersi della forma.

[27] Cfr. l'edizione a stampa: *Alhazenii Opticae etc. Vitellonis Opticae etc.*, curata dal Risner, Basilea (1572).

[28] Ibid. Cfr. anche E. Narducci, *Intorno a una traduzione da Alhazen*, 'Bull. di Bibl. e Storia d. Scienze Mat.' (Gennaio-Aprile 1871), Tomo IV.

[29] Cfr. G. ten Doeschate, *op. cit.*

[30] Vedi gli studi di Eva Tea, *Witelo, prospettico del secolo XIII*, 'L'Arte' III (1927), p. 3. E cfr. anche *Le origini della Rinascenza pittorica*, I quaderni dell'artista, Milano (1936); e *La proporzione nelle arti figurative*, Vita e pensiero, Milano (1945).

Sul prestigio scientifico di Vitellione, vedi: R. Caverni, *Storia del metodo sperimentale*, II, Firenze (1892). Sull'aspetto filosofico della sua opera, C. Baeumker, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelal-*

ters, B. 3. II (1908); e, per la bibliografia generale, F. Ueberwegs, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, II, Berlin (1908).

[31] Come il Kern mise in evidenza — Die Grundzüge etc. — per Vitellione due parallele sembrano concorrere, ma in realtà non s'incontrano mai in un punto (l. IV, th. 21).

Della supposizione del Kern, che la controversia sull'esistenza del punto di fuga risalisse all'antichità, fece giustizia il Panowsky — Die Perspective etc. —, riconoscendola inammissibile prima del concretarsi della 'prospettiva artificiale' in senso moderno. Per Vitellione infatti, come osserva il Panowsky, non esisteva il concetto di infinito, ed era però inammissibile l'esistenza di un punto in cui due parallele potessero coincidere.

Ma nella elaborazione che della somma dei concetti prospettici fu fatta ai principi del Quattrocento a scopi puramente artistici, non sarà lecito pensare che questa discussione abbia potuto formarsi, proprio in relazione con la scoperta, ovverosia con l'imposizione, del punto di fuga? È quello, almeno, che noi stiamo tentando di dimostrare.

[32] Non sappiamo se per effettiva intelligenza del fatto di stile o per pura suggestione, ma è qui che sembrano essersi riattaccati i cubisti, nel loro scindere gli oggetti per volerli fissare *da tutti i lati*.

[33] La visione, per Vitellione, si fonda su dati appercepibili dai sensi, cioè sulla luce e sui colori. E su dati alla cui percezione collabora la 'virtus indicativa', cioè la ragione, che opera a rendersi conto di tutto il resto, che non sia luce e colori.

C'è però una figura, che fa eccezione a tutte le altre. Figura bella in sé — l. IV, th. 148 —, e soprattutto, alla cui percezione non è necessario l'intervento della 'virtus indicativa': è il cerchio — l. III th. 15. 18. 73, l. IV th. 45. 63. 65. 95 —. Ora, siccome — così il Ghiberti trascriverà — 'la certificazione è fatta del visibile per il giramento dell'occhio sopra la cosa', e la forma dell'occhio, che riceve l'immagine, è sferica, la figura del cerchio si conosce, 'per competenza della via sensibile' l. 3 th. 73. Ognuno infatti, senza alcuna prova, si rende conto se il cerchio è perfetto, non appena ne scorra con l'occhio la circonferenza.

Alla figura del cerchio altri teoremi si riconnettono. Così quello riguardante il fenomeno che la figura quadrata vista da grande distanza appare circolare, che è concezione democritea già ripresa da Euclide. E l'altro che una sfera concava o convessa vista da lontano sembra piana. Quest'idea della riduzione dei volumi alle superfici è importantissima ai fini dell'applicazione figurata, in quanto coincide con lo stesso principio al quale s'appoggia, per un effetto illusionistico inverso, il rilievo pittorico 'stiacciato'. Per Paolo Uccello questa legge ottica diviene facilmente riduttrice dell'idea del volume alla realtà della pura superficie, ai fini espressamente compositivi.

Ed è la stessa idea che in qualche modo elimina, o almeno riduce a un dato insensibile il problema dello spazio-ambiente. Indicavamo già prima come l'oggetto nelle opere di Uccello appaia, piuttosto che proiettato su un piano, definito assonometricamente nello spazio. La ragione che ci si presenta più plausibile è che, come egli ha negato il punto centrico, così probabilmente ha rifiutato il 'velo' albertiano, considerando in qualche modo lo spazio dipinto una reale-fantastica prosecuzione dello spazio vero.

[34] '*Quando experimentator cooperuit alterum visum, et inspexerit per reliquum tantum: inveniet spatium inter duas diametros magis amplum*'. Alhazen, *De aspectibus*, III, 14.

[35] Il Brunelleschi, nella sua tavola col Palazzo della Signoria visto

d'angolo, aveva già prospettato il problema delle due fughe: ma avendo per scopo un risultato unitario. Si noti invece come, nella 'Natività' di S. Martino, oltre alle due direzioni su cui è condotta la figurazione, la disposizione del tetto della capanna proponga una terza direzione prospettica: una direzione, stavolta, sfuggente, quale è dato scorgere nei disegni dei libri di Jacopo Bellini (a cui pure richiama, al fondo della prospettiva di sinistra, la figurina dell'impiccato, frequente, come notò il Paatz, nei paesaggi di Jacopo), e anche nell''Ebrezza di Noè' della porta del Paradiso. Ma la disposizione di pieno prospetto dell'imboccatura della capanna, aiuta inoltre a renderci accorti che le due linee spioventi del tetto, incontrano le due linee centrali delle fughe, creando la figura regolare di un rombo.

[36] Cfr. J. R. Spencer, *L. B. Alberti, On Painting*, London (1956), p. 128. L'Alberti, nel dare all'artista un consiglio tutto letterario, sembra averlo incoraggiato all'uso di 'residui mitologici', analoghi a un 'residuo figurativo', quale può essere l'inserire la figura dell'occhio. Dice l'anonimo trattato *Della Prospettiva*, pubblicato dal Bonucci nel IV delle *Opere Volgari* di L. B. Alberti: 'disegna l'occhio a quanta distanza ti piace' — nella dimostrazione grafica di un teorema.

[37] Anche la figura riversa col manto che le scende sul volto nei piani di fondo del *Diluvio* può richiamarsi a parole di Plinio, pure riportate dall'Alberti, su Timante, che, dipingendo il 'Sacrificio di Ifigenia', *patris ipsius voltum velavit quem digne non poterat obstendere*. Né crediamo che l'immaginazione di P. U. avesse proprio bisogno, per reinventare una figura antica descritta, del sussidio di un Agamennone 'in originale'.

[38] Il Vasari aveva usato un'espressione consimile per la 'Trinità' di Masaccio: 'pare che sia bucato quel muro'. Ed è curioso notare che il 'Diluvio', nel Chiostro Verde, si trova esattamente a tergo della 'Trinità' di Masaccio, sullo stesso muro della terza campata della navata sinistra di S. Maria Novella. Solenne muro, destinato a sostenere i più memorabili sfondati prospettici che esistano: secondo la legge, e secondo l'errore!

[39] Specialmente di questa parte più suggestiva della *Perspectiva* vitelloniana, che riguarda la rifrazione — ma altri e più evidenti rapporti sembrano intercorrere con altri trattati, specialmente quelli di Alhazen e Bacone — abbiamo creduto di scorgere rispondenze dirette nello stesso Dante. E non tanto nel *Convivio*, giustamente posto in relazione, per quel che riguarda la teoria della visione, con le opere di Alberto Magno — cfr. l'edizione e il fondamentale commento di G. Busnelli e G. Vandelli, Firenze (1934) — quanto nel Paradiso. È una indicazione che avanziamo con la necessaria cautela, rimettendoci a quello che potrà essere il parere degli specialisti in materia. Prima d'ora, il Caverni, nella sua *Storia del metodo sperimentale in Italia*, — Firenze (1893), vv. I e II — è incline a considerare Dante un osservatore originale dei fenomeni naturali, salvo che nella descrizione del fenomeno della riflessione (Purg. XV, 16 e Par. I, 49). E anche il padre Giuseppe Boffito, nei dotti opuscoli (1921-1930) in cui indaga le zone scientifiche del poema, pur avendo presente il trattatista medioevale, non si spinse mai fino a supporre Dante intento a cercare riferimenti in un testo che, ai giorni in cui il poema veniva composto, era il più riassuntivo e il più avanzato, in una parola il più autorevole, della scienza ch'egli stesso — *Convivio*, II, 13 — chiama ancella della geometria: cioè la prospettiva.

Bruno Nardi, in *Dante e la cultura medioevale* — Bari (1949) — indica nelle parole *placentia animae, quae pulchritudo dicitur* — dal teorema 148 del IV libro della *Perspectiva*, più addietro citato — la nozione stilnovi-

stica di 'piacimento' o 'piacenza', cioè di quel godimento che, alimentato dall'immaginazione, produce la passione amorosa. Sulla traccia del Baeumker e di E. de Bruyne — *Études d'Esthétique médiévale*, Brugge (1946), vol. III, p. 147 — egli sottolinea cioè, in Vitellione, il teorico di estetica, che non poté mancare di esercitare un certo prestigio tra i letterati, finché almeno essi furono attratti da sete di sapere: e già prima che la più ardita gente dell'arte arrivasse, indagando la prospettiva ai fini di risolvere i problemi della rappresentazione, a tagliar corto, o invece a utilizzare in modo sottile e quasi sofistico quella sua scienza immaginosa.

Alcuni tra i fenomeni di cui Dante ha approfondito la percezione al lume di questa scienza mi sembrano, oltre a quello, accuratamente indagato nelle sue leggi, della riflessione, costituzionalmente connesso con tutta la struttura del Paradiso, dove le anime si rendono visibili a Dante per riflessione del 'sol, che l'accende' (cfr. H. D. Austin, *Dante and Mirrors*, in 'Italica' XXI (1944), p. 13-17, con ciò che vi si osserva sulla progressione della visione nel passaggio dal mondo terreno al mondo spirituale); quello, evidentissimo, dell'accecamento e dolore dato dalla luce troppo intensa; quello dell'abbaglio del fuoco e dei colori; quello dell'istantaneità del passaggio della luce nel corpo diafano; quello dello scintillìo della luce... Inoltre i fenomeni meteorologici dell'alone, dell'arcobaleno, dei vapori accesi...

Tra gli altri, rispetto all'indagine che in seguito mi propongo di svolgere, vorrei anticipare l'esempio del passo dove le coincidenze col testo del X libro della *Perspectiva* mi sembrano più evidenti:

Paradiso XII

Come si volgon per tenera nube
Due archi paralleli e concolori,
Quando Iunone a sua ancella iube,
Nascendo di quel d'entro quel di fori,
A guisa del parlar di quella vaga
Ch'amor consunse come sol vapori;
E fanno qui la gente esser presaga,
Per lo patto che Dio con Noè puose,
Del mondo che già mai più non s'allaga;
Così di quelle sempiterne rose
Volgiensi circa noi le due ghirlande,
E sì l'estrema all'intima rispuose. (vv. 10-21)

Perspectiva X

In vapore rorido iridem generari necessarium est. Inter vaporem aqueum continuum et inter aquam depluentem a nubibus est quoddam medium, quod dicitur vapor roridus. (th. 66) ... *propter fortitudinem et vehementiam illius luminis* [*solaris*], vaporem (*qui est materia coronae*) subito dissolventis. (th. 68). Duae irides situ colorum differentes fieri non possunt, *quia color medius non potest habere causam generationis aliis coloribus manentibus in forma propria, quamvis sint transpositi in situ... Et possibile est* (*licet non saepe eveniat*) *quod plures tales irides*, una videlicet intra aliam visui offerantur... *Sed idem erit ordo in situ colorum iridis utriusque*. Colores autem iridis exterioris coloribus iridis interioris semper debiliores apparent: *quoniam fiunt a radiis magis distantibus a perpendiculari et remotioribus a visu*: unde lumen per eos reflexum debilius videtur, *respectu eius, quod ex interioribus radiis caussatur*. (th. 71). *Et haec sufficiant pro iridis*

intento: quia irim de Coelo misit Saturnia Juno. (th. 79). *Quando autem nubes habet in se humidum fumosum... tunc in ipso recepto lumine fit nubes rubea, et aliquando purpurea... inde in mane vel in sero: et haec significant pluviam futuram... et erit ibi pluvia in nocte*: et redibit illa pars coeli spoliata nubibus in mane: *et sic significat rubor in sero serenitatem in die sequente... Quod si nubes sit rorans et* in fine suae resolutionis: tunc illa nubes in se recepto lumine, quandoque iridis acquirit colorem. (th. 80).

Ad attenuar l'impressione d'aver troppo a lungo divagato dal nostro tema, ecco il richiamo biblico finale del passo dantesco indurci nella considerazione che Paolo Uccello non poté non averlo presente nell'eseguire le 'Storie di Noè', e furono forse gli effetti trascoloranti della poesia a spingere più decisamente la sua pittura — tutta forma e disegno, e qui ancor più mortificata dal monocromo (ma, dei colori dell'iride, aveva detto Aristotele, e ripetuto Vitellione, che i pittori non li possono ottenere!) — allo sfruttamento dei problemi prospettici. Ne sarebbe una prova l'aver egli voluto, inequivocabilmente, dare al suo Noè del 'Diluvio' il volto di Dante? Certo che, se Dante attinse alla *Perspectiva*, Uccello non poté non accorgersene, e la sua reverenza e amore per Dante non accrescersi della coscienza che anche per questa difficilissima strada il poeta poteva essergli guida illuminante.

E rispetto all'ispirazione dantesca messa in risalto mirabilmente dal Longhi in Masaccio, che dal Purgatorio acquista il senso di un'umanità colpita da una luce ferma e reale — cfr. 'Paragone' 9 (settembre 1950), p. 3 —, Paolo sembra all'opposto aver potuto desumere, dal poema, l'ordine della suprema geometria, nonché l'allegorizzare sottile che, ad ogni passo del suo referto pittorico, sembra voglia star lì a suggerire: 'Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero, Chè 'l velo è ora ben tanto sottile, Certo che 'l trapassar dentro è leggiero'.

E s'è detto della poesia che non ripudia, anzi cerca il contatto e addirittura l'amalgama con la scienza, della poesia di Dante, per cui Aristotele è ancora il 'Maestro di color che sanno'. Ma anche il Petrarca, che anelava al distacco dall'inutile scienza, tutto preso com'era nel soliloquio dell'anima, può aver gettato un'occhiata non distratta proprio a questo X Libro della *Perspectiva* di Vitellione: dove nel Proemio è detto che l'acqua contiene proprietà diverse di rifrazione, secondo che è più chiara o densa, e ci sono acque sulfuree e salse, come quelle del mare, più diafane delle acque *frigidae*, *clarae*, *dulces*. Da qui dunque può essere stata tolta la triplice attribuzione riferita alle acque della Sorga, che, pur impressionisticamente e sensualmente evocate nella memoria, potevano arricchirsi, nell'intendimento del lettore colto contemporaneo, di un altro senso: quello di costituire il medio scientificamente più adatto attraverso il quale potesse velarsi di limpidezza, e più castamente trasparire e meno alterata agli stupefatti occhi del poeta, la soltanto vagamente allusa nudità di Laura.

[40] Cfr. L. Coletti, *Pittura veneta del Quattrocento* (1953), su Domenico Veneziano; e C. Volpe, *In margine a un Filippo Lippi*, 'Paragone' 83 (novembre 1956), p. 45.

[41] Ma si pensi a come, nella mirabile cuspide del polittico Baroncelli identificata da Federico Zeri — 'Paragone' 85 (gennaio 1957), p. 75 — la squisita coscienza ottica giottesca figuri gli angeli volanti verso l'Eterno nell'atto di difendersi con schermi colorati dall'abbaglio della 'somma luce'.

ROBERTO LONGHI

ANNIBALE, 1584?

Non è previsione arrischiata che i buoni frutti di una mostra come quella dei Carracci a Bologna (Sett.-Nov. 1956) abbiano a durare anche fuori stagione. Il nuovo corso di ricerche aperto fin dal 1924 in quel libro tra sperimentale e sintetico che fu la *Römische Barockmalerei* del Voss ha bene camminato attorno alla mostra con le studiose considerazioni dello Gnudi, con il forte lavoro filologico di catalogazione condotto dal Cavalli, dall'Emiliani, dal Calvesi, dal Mahon e dall'Arcangeli; del quale, inoltre, è da ricordare con particolare risalto l'ampio saggio apparso su queste colonne ('Paragone', 79), dove è colorito con affettuosa intensità uno degli aspetti più salienti della mostra; per dir così, la resurrezione di Ludovico.

Da parte mia, se non mi avvenne di dare all'impresa tutto l'ajuto che era nei miei desiderî, si voglia addebitarlo a contingenze stagionali, per me allora pressanti, e alla fiducia, del resto assai ben riposta, negli ordinatori locali. E se ora invece sopraggiungo con alcune considerazioni marginali, ciò è proprio per riparare a quella mia scarsa partecipazione, rievocando certi vecchi miei incontri con l'arte bolognese; ma, s'intende, col vantaggio inestimabile di poterli riaffilare sulla cote delle impressioni appena ricavate dalla mostra bellissima.

Una mia prima persistente impressione fu quella che il lavoro dei Carracci nei primi anni di Bologna fosse talvolta il prodotto di una collaborazione assai stretta e quasi inscindibile. Ed è impressione che neppure contrasta alle asserzioni più remote. È il senso che già si cava prima dal Bellori, poi dal referto del Malvasia sulla sala di Giasone a Palazzo Fava (1583-84); e se il detto da lui attribuito ai Carracci per la più tarda sala Magnani: 'l'abbiamo fatta tutti noi', può in parte credersi una escogitazione del critico per cavarsi d'impaccio al momento (pur oggi difficile) del distinguere, in parte conferma il giudizio 'cumulante' dato per il ciclo più antico; mentre anticipa il senso della lettera autografa di Annibale, ancora nel 1595, quando, invitato a finire il gran quadro di San Rocco innanzi di partire per Roma, egli si propone, come cosa per nulla inconsueta, di affrettarne il compimento con l'ajuto del fratello e del cugino; ciò che del resto il dipinto stesso sembra confermare.

Riportata tale possibilità ai primi anni dell'attività dei Carracci, si tratterebbe di vedere su che traccia la collaborazione potesse istituirsi. E non si può tentarlo che distinguendo prima le qualità già in nuce diverse del cugino e dei due fratelli. La maggiore anzianità di Ludovico potrà certamente aver avuto un certo peso in imprese dove, per la stessa vastità dell'impegno, la collaborazione era inevitabile e, di leggeri, sotto la supervisione del più anziano; ma cinque o tre anni in più o in meno di età non fanno, per vero dire, gran differenza di solito nell'effettività dell'arte figurativa, e tanto meno qui quando si avverta alla diversità degli impulsi mentali nei tre membri della singolare famiglia; alla dichiaratamente lenta formazione di Ludovico, cresciuto nella 'tarda manierosità' dei cremonesi e dei bolognesi, accanto cioè al Malosso e a Camillo Procaccini; agli inizî strettamente culturalistici di Agostino; e, invece, alla scoppiante, poliforme ingenuità creativa di Annibale, curioso di ogni moderna esperienza.

A questo proposito non mi par trascurabile l'insistenza con cui il Malvasia presenta Annibale giovine come lo spirito più fertile e irregolare, sia nel riguardo tematico dell'invenzione che in quello del 'fare', del trasferto tecnico-espressivo. 'Animoso, vivo, pronto, sprezzante, strapazzato, schizzato, sbozzato, senza rispetto, polizia e decoro', pittore di 'facchinacci vestiti' e 'poveracci nudati', sono le espressioni che più ricorrono sull'Annibale dei primi anni di Bologna, offrendocene un ritratto tutto opposto a quello che si ricaverà dall'Annibale romano.

Che l'apparizione subitanea di questo giovine 'indépendant' del tratto 1580-90 possa essere stata determinante per lo stesso svolgimento di Ludovico e di Agostino negli stessi anni, non mi pare assurdo anticipare, anche a parte i casi di eventuale collaborazione.

La situazione reale è pur questa che, quando Annibale ha già stupito ognuno col 'Battesimo' di San Gregorio (1585) e con le pale autorevolissime di Parma e di Reggio (1586-87), Ludovico, a parte il suo intervento un po' confuso e 'procaccinesco' a Palazzo Fava (dove Annibale lavora in proprio nel dolcissimo camerino delle 'storie d'Europa', incantevole mistura infantile di Correggio e di Tiziano), Ludovico, dicevo, non ha ancora ottenuto una sola commissione importante (ché tale non può certo considerarsi l''Annunciazione' di San Giorgio), né a Bologna né fuori. E se anche si volesse accettare l'asserto (Bellori) che fosse lui a

passare ad Annibale alcune delle commissioni di Reggio e di Bologna, la cosa non muterebbe punto.

E, siamo sinceri: a scena filologica vuota, e cioè senza documenti di veruna sorta, nessun conoscitore spregiudicato potrebbe assumere che la pala di Cento (1591) o la 'Predica del Battista' (1592) siano della stessa mano che ha dipinto sei-otto anni prima l''Annunciazione' di San Giorgio. E il rilievo può ripetersi rimontando gradatamente alla Madonna degli Scalzi (c. 1590), alla pala Bargellini (1588), alla 'Conversione di San Paolo' (1587). In un Ludovico, che, dopo la partenza di Annibale e Agostino per Roma, ritornerà invece e rapidamente in grembo alla sia pur lirica e immaginosa 'manierosità' con cui aveva iniziato, questo improvviso inserto di vivace 'modernità' tra il 1588 e il 1592, può, a mio vedere, chiarirsi soltanto dallo stimolo preminente del giovanissimo Annibale, sperimentatore instancabile, il vero 'indépendant' (o 'fauve' che si voglia dire) di quegli anni in Bologna. Senza il 'Battesimo' di San Gregorio e le grandi pale di Parma e di Reggio, le opere citate di Ludovico non s'intenderebbero né come struttura, né come strumentalità pittorica, e neppure come impulso parziale di verità. E in un caso, infine, quello della 'Predica del Battista', punge più che il sospetto di una collaborazione, perché alcune tra le teste di giovani a sinistra e persino la famosa figura del giovane barcaiolo, nonostante i disegni di Ludovico, si direbbero eseguiti dalla mano di Annibale.

Qualcosa di analogo, soggiungo, poté verificarsi contemporaneamente anche nei rapporti fra Agostino e Annibale. Che Agostino si applicasse fin dal 1581-82 a incidere dai Veneziani non significa ancora che ne avesse inteso il senso fino a farne carne e sangue proprî. L'intento preciso, e quasi meramente pratico e divulgatorio di Agostino, era di apprestare un'antologia grafica dei grandi veneti, non importa se riducendoli a un comune denominatore accademico, che sarà ancora il programma tecnico dei Calamatta e dei Morghen. Tanto vero che nel quadro del 1586 a Parma egli non palesa alcun ricordo interno dei veneti, anzi, stimolato dalle infinite curiosità di Annibale, s'ingegna a irrobustirsi sui classici locali, sull'Anselmi soprattutto. Che Annibale gli fosse allora mentore anche più diretto è dimostrato, del resto, dalla 'Deposizione' di Leningrado /*tavola* 19/ riferita di solito ad Annibale stesso, ed invece opera palese di Agostino in atto di rettificare classicamente il pathos e la struttura del grande esemplare del fratello ai Cappuccini di Parma (1585) e,

in parte, anche della sublime 'Pietà' di San Prospero a Reggio (Bridgewater House).

Verissimo che, dopo il suo secondo soggiorno veneziano, Agostino riporta, bensì, a Bologna una studiata partitura veronesiana sia nell''Assunta' che nella celebre 'Comunione di San Gerolamo'; ma, almeno in questo secondo caso, non più che la partitura, subito disseccata infatti in una traduzione grafico-plastica che sta all'antipodo dei suoi floridi modelli. (Non sarà qui pertanto che si vorrà aprire l'eventualità di un intervento di Annibale, sebbene affermato dallo Scannelli già nel 1657). Ben diverso è invece, il caso dell''Assunta', dove il nudone d'angelo adolescente sotto la Vergine e i legamenti atmosferici di nubi, ridondano di tanto succo vitale da suggerire fortemente la presenza del più giovane fratello; il quale del resto (forse perché non ancor pago di quell'intervento) nella sua propria 'Assunta' che cade verosimilmente sugli stessi anni (1592) sembra voler spiegar anche meglio ad Agostino quale fosse la giusta lettura della trama luministico-tonale di Paolo; ad intender la quale (anche a parte il probabile viaggio di Annibale stesso a Venezia) v'erano, non più di sessanta chilometri lontano, le bellissime indicazioni del ferrarese Scarsellino.

Non era certo il caso che la mostra di Bologna proponesse, sia pure in anticamera, quest'altro eventuale precedente di uno degli aspetti della cultura carraccesca, precedente di cui ha già fatto cenno, molto discretamente, la dott. Novelli nel suo buon volumetto sul pittore ferrarese. Ma qui il problema si cita soltanto per immetterlo in quello più vasto, dei viaggi di studio dei Carracci, di Annibale specialmente.

Purtroppo questi viaggi, se immaginati dai critici, finiscono quasi sempre per rassomigliare troppo ai viaggi dei critici stessi; mentre gli artisti non seguivano lo stesso registro, sistematico e di postuma filologia. In ogni caso, una buona pianta topografica degli esemplari che artisti giovani (e di scarsi mezzi) potevano più agevolmente e senza troppa spesa reperire nelle zone viciniori, sarà sempre un utile preliminare alla ricerca. Così, per esempio, anche senza recarsi (o prima di recarsi) a Venezia, Annibale aveva a disposizione la grande riserva veneta della corte Estense; poteva studiare il Veronese sia nella pala di San Giuliano a Rimini che nelle opere, non tanto remote, di San Benedetto Po; il Baroccio, poteva conoscerlo nel gran quadro giunto a Ravenna nel 1583 e cioè in tempo utile perché egli potesse trarne qualche lume per il 'Battesimo' di San Gregorio che è dell''85. E

tale accessibilissima antologia potrà anche dilatarsi a una scelta di opere cremonesi, e cioè della città d'origine dei Carracci, spesso soprannominati 'i Cremona'; senza, poi, s'intende, lasciar da parte i molti dipinti delle buone collezioni bolognesi, dove certamente spesseggiavano cose della più varia estrazione e soprattutto quelle, ampiamente commerciabili, e di soggetto popolare, dai Bassano a Vincenzo Campi, già in parte tradotte a Bologna nel dialetto del Passerotti.

L'arco enorme delle esperienze di Annibale giovane è già palese dal fatto che studiosi penetranti come i catalogatori della Mostra non abbiano punto esitato a porre accanto all'apparentemente stringato e compresso 'Crocefisso' di San Nicolò, che è del 1583, un quadro-cartellone naturalistico e di 'genere', come quello della 'Macelleria' di Oxford. E io sono tanto più connivente con loro, perché la contemporaneità, palese dal ductus dei due quadri, lascia, fra questi due antipodi di variazioni tematiche, la possibilità per Annibale di sperimentare tutta la gamma offerta a quei giorni a un artista poco timorato... della controriforma.

Senonché, per codesti coraggiosi esperimenti, non v'è tanto tempo disponibile. Dal 1585, che è l'anno del Battesimo, una svolta essenziale di prima maturità culturale è indicata dal fatto che Annibale mostra d'avere inteso come dall'astrazione manieristica del Baroccio — e magari di Ludovico — occorra risalire alla classicità fluttuante del Correggio; e che è già passato il tempo delle più rapsodiche divagazioni. E, pertanto, possiamo arrischiare che dopo gli accenni antitetici del 1583, l'unico anno a disposizione di Annibale per le sue varietà sperimentali resti, per dirla in breve, il 1584.

E vediamo se vi siano opere che non contrastino a tale collocazione. Lascio per ora da parte la questione se non possano convenirvi, con una plausibile retrodatazione, alcuni dei dipinti esposti a Bologna, a parte gli altri che, sebbene passati al conto di Ludovico, potrebbero forse ancora riposare su Annibale stesso. Qui preme maggiormente la possibilità di colorire e arricchire l'attività di quel momento di Annibale con numeri che non consentano alternativa.

È da trentasei anni nella mia cartella di Annibale la fotografia di una incantevole paletta d'altare del Museo di Grenoble, attribuita a scuola del Veronese, con la 'Vestizione di Santa Chiara'; della cui collocazione originaria nulla è noto, purtroppo /*tavola* 20/.

L'artista, troppo costretto da imposizioni tematiche della Bologna controriformista nel 'Crocefisso' di San Niccolò, qui se ne libera forse per la buona sorte di una commissione rivolta alla devozione più confidenziale di un piccolo oratorio di provincia. Imposta la scena con la vecchia tradizionale centratura prospettica cinquecentesca, tra veneziana e bresciana, o cremonese, che partendo dal pavimento a formelle della chiesetta sale i gradini dell'altarolo di villa fino all'imposto architettonico palladiano-veronesiano (si pensi alle ante d'organo di San Sebastiano a Venezia) che viene a inquadrare una paletta di Madonna in gloria di intavolatura palesemente scarsellinesca. Entro questa scenica di classicità quasi fanciullesca le figure si dispongono con una curiosa alternativa di stringatura e di libertà che dal profilo di committente, che sembra uscire da una vecchia pala di Giulio Campi (ed ecco un ricordo cremonese!), giungono invece alle scioltezze bassanesche o tintorettesche del mendicante ('poveraccio nudato') stravolto in primissimo piano.

Se, da una parte, è impossibile collocar l'opera prima del compresso e coagulato 'Crocefisso' di San Niccolò (1583), dall'altra è parimenti assurdo pensarlo dopo le meditazioni più complesse sul Baroccio e sul Correggio come si manifestano nel 'Battesimo' di San Gregorio e nella 'Deposizione' di Parma, entrambe dell' '85. Unico anno disponibile è pertanto, il 1584. La data non disconviene alla cultura rapsodica di questo momento di Annibale, sui ventitré, ventiquattro anni, in atto di cavare tutti i frutti possibili dall'antologia regionale di cui s'è adombrata la topografia. Ma il catalogo degli esperimenti può ancora accrescersi.

A Roma, in Galleria Doria, un 'San Gerolamo' /*tavola* 21/ attribuito al Palma giovine (e talora al Muziano) tocca ancora a questo momento di Annibale che, nella testa bigotta e pure umoresca del santo, nella mano ossuta, nei libri così ricercati oscilla tra il Passerotti e Leandro Bassano; e, nel paesaggio stupendo, tra eroico e romantico, vaga da Tiziano allo Scarsellino e agli inserti crepuscolari del Veronese.

In tema di impianto addirittura notturno, capace cioè di reggere tutto il quadro, dovettero servire ad Annibale i quadri bassaneschi certo frequenti a Bologna. Della grande ammirazione di Annibale per Jacopo è, del resto, traccia precisa nelle note di Annibale alle vite vasariane, compulsate dal Bellori. Ma ne è prova materiale il piccolo dipinto della Galleria Nazionale di Roma (oggi in deposito nel Museo di Villa d'Este a Tivoli) /*tavola* 22/, già attribuito ai Bassano

e persino al Batoni, ammirevole per il rimpasto con cui il motivo tizianesco di Firenze si salda, senza cesura apparente, ai ricordi della 'Notte' del Correggio, mentre poi il ductus scintillante si vale ampiamente delle 'toccate' di Jacopo e Francesco da Ponte.

Per un'altra varietà tematica, quella del genere popolaresco, vedo che il catalogo della mostra tende a collocare forse anche dopo la 'Pietà' di Parma il 'Mangiafagioli' di Galleria Colonna. Mi par difficile che Annibale ritornasse dopo quei quadri 'maturi' alla fase sperimentale e per di più così strettamente passerottiana. Riportato al 1583-84 circa il Mangiafagioli, esso è buon accompagnamento a un quadro di spirito affine, che si trovava nel 1947 sul mercato londinese e di cui devo la fotografia a Giuliano Briganti. In questi 'Due fanciulli che stuzzicano il gatto con il gambero' /*tavola* 23/, non sorprende che l'arguzia del motivo sia di origine cremonese, ove si ricordi il famoso disegno di Sofonisba già citato dal Vasari e che mi avvenne di identificare nel 1928, mentre la fattura ricca e strapazzata, è pur dipendente dagli 'sfregazzi' veneti e bassaneschi.

Più importante, nella rosa degli esperimenti, è che ad Annibale balenasse a quei giorni persino il pensiero di applicare lo stesso ductus e la stessa mente a soggetti sacri, una volta ridotti al loro nesso di narrazione popolaresca e al loro sbocco di destinazione privata. E ciò mi pare dimostri un quadro bellissimo /*tavola* 24/, che, entrato al Louvre nel 1834, era ancora esposto, agli anni della mia giovinezza, nella Grande Galerie sotto il nome dello Strozzi, mentre la provenienza bolognese è dimostrata dalla desunzione del Burrini, oggi nel Museo di Varsavia, cui risponde un disegno della Pinacoteca bolognese.

A parte la infrequenza degli argomenti d'antico Testamento in quegli anni a Bologna (sarà soltanto più tardi che il Tiarini e il Guercino li frequenteranno in accezione pomposamente romanzesca) la moderna affabilità con cui il soggetto è reso non manca di sorprendere, pur non negando la generica ascendenza mentale dalle volgarizzazioni bibliche dei Bassano. Ma qui il 'genere' è più sostenuto, più vero, meno pretestuale. Dalla inferriata del 'Mangiafagioli', la luce si dibatte nella penombra del carcere e dirama sugli abiti del coppiere con una serie di guizzi scintillanti dove la 'toccata' di provincia veneta amplia di molto il proprio discorso. Su ogni altra cosa, poi, eccelle la bravata pittorica nel mantellaccio del fornaio anziano, vergato a strisce così

liberamente mosse e improvvise da far pensare a un matissiano 'primo stato'. Si aggiunga infine la mirabile azione 'espressiva' delle mani a dita lunghe, articolatissime, di cui Annibale si servirà poco stante, nel ritratto Turrini, situabile nell' '85.

Sicché, siamo da capo: se l'opera del Louvre è un capolavoro del periodo 'sperimentale' dove l'accettazione, così spinta nel 1583, dei pensieri del Passerotti già si riscalda allo spiedo dei Bassano, mentre non dà ancora alcun cenno di volersi legare alla più complessa cultura parmense che fa svolta capitale in Annibale già dall' '85, siamo costretti una volta di più a sostare sul 1584.

L'importanza già dichiarata delle variazioni tematiche, giustifica che si possa ora far breve cenno anche del tema ritrattistico per l'Annibale di questi giorni, pure avvertendo che esso è più sottoposto alla stringenza dei rapporti fra committente (esigentissimo sempre in queste occasioni) e pittore (che pensa ai fatti suoi).

Non so se ad Annibale capitasse mai di vedere un ritratto del Moroni, che nell'ordine della verità era stato il primo di tutti e che, nel cruciale '84, era morto da sei anni soltanto. Ci sarebbe da sospettarlo rammentando che questo bel ritratto 'sperimentale' di Annibale /*tavola* 25/ venne pubblicato come Moroni dal Borenius nel 'Burlington Magazine' del 1913, quando si trovava nella raccolta londinese di Kerr Lawson.

Era un'attribuzione di qualche significato, ma purché ora venga limitata dal rilevare che, nelle mani di Annibale, la posa si fa più confidenziale e umoresca che mai nel Moroni ed è resa in quella materia tra sugosa e porosa che è, non senza ricordi della ritrattistica mazzoliana, l'accordatura bolognese dei nuovi esemplari veneti, tra Domenico Tintoretto, Palma giovine e Leandro Bassano. La soluzione è del resto simile a quella del ritratto di Tulsa, che io riporterei almeno quattro anni più addietro di quanto proponga il catalogo, e cioè al solito momento cruciale.

Me ne persuade il notare che un altro ritratto della Galleria Nazionale di Roma /*tavola* 26/, pur esso da tramutare dal Moroni (cui era attribuito) ad Annibale, e, nella mano spugnosa sul fazzoletto, tanto simile al precedente, indica tuttavia che l'artista nell'imposto del tema voglia ad un tratto avvicinarsi alla frontale stringatura dell'aulica ritrattistica baroccesca; puntando così sull'85 che è proprio l'anno della nuova meditazione di Annibale sull'artista urbinate.

Non voglio, di proposito, andar oltre l'anno diacritico che mi è parso calzante per tante opere tutt'altro che scarse di Annibale nel suo breve periplo di incroci e innesti sperimentali. Ma una volta suggerita l'importanza che tali ricerche, sùbito seguite dalle grandi realizzazioni di Parma e di Reggio, poterono rivestire per Ludovico, è forse meno arduo ripetere che anche talune cose che i catalogatori hanno inclinato a trasferire a Ludovico, possano riposare su Annibale stesso. In ordine di tempo il 'ritratto di vedova col Crocefisso' ha la pietà costretta e l'impasto rassegato della 'Crocefissione' di San Niccolò, il 'San Francesco' a figura intera della Capitolina, il 'Battesimo' di Monaco, l''Abramo e Isacco' della Vaticana (forse già citato dal Malvasia col giusto nome), la 'Vergine' di San Pellegrino, la 'Pietà' Vaticana reggono forse meglio nella lettura distesa di Annibale crescente che in quella di un Ludovico, per stimolato e sorretto che fosse, in quegli anni, dalle esperienze del più giovine e fertile cugino.

Sul quale, semmai, sarà qualcos'altro da aggiungere proprio per i suoi tre ultimi anni bolognesi. Dopo i lumi e l'aiuto diretto dati da Annibale a Ludovico nella 'Predica' del 1592 e, nello stesso anno, la lezione di retta lettura veronesiana inflitta ad Agostino con l''Assunta', e anche con la 'pala dei Santi Luca e Caterina', già a Reggio, oggi al Louvre; ecco che, nel 1593, alla pala della 'Resurrezione di Cristo', ancora d'impianto veronesiano, fortemente contrasta la 'Madonna fra San Giovanni Evangelista e Santa Caterina' (prima in San Giorgio, oggi in Pinacoteca), improvvisamente classicheggiante, al pari della 'Madonna in gloria sulla veduta di Bologna', della 'pala dei sei Santi', difficile accordo fra Veronese e Raffaello, del 'Genio della Fama' a Dresda, dell''Abbigliamento di Diana' (già in Casa Tanari oggi a Washington). Giovi chiedersi se, su questa nuova svolta, ancor prima del viaggio di Roma, non possa avere agito la studiatezza letteraria e archeologizzante di Agostino, ora giunto anch'egli ad esprimersi autorevolmente pur col mezzo della pittura. Purtroppo Agostino era il più difficile a intendersi nella mostra, sia per gli equivoci verificatisi esponendo come cosa sua un dipinto del fiammingo Pawel Franchoys, ch'egli si era limitato ad incidere (e godo di vedere, in 'Arte Veneta', 1957, che il mio avvertimento già espresso in sede di lavori per la Mostra, ha fatto molta strada) e riferendogli la piccola bellissima 'Annunciazione' di Parigi, che mi par certa di Annibale sul 1588-90. A queste

piccole correzioni vorrei aggiungere l'esigenza di ritornare alla giusta veduta del Malvasia che riferiva ad Agostino la 'Diana e Atteone' di Bruxelles (dove è naturale che sia il pittore delle monache di San Paolo a Parma a dimostrare la conoscenza della stanza 'clandestina' del Correggio); e di prendere in seria considerazione la possibilità, pure prospettata dal Malvasia, di un massiccio intervento di Agostino nel Camerino Farnese, per me palese persino nell'"Ercole al Bivio' oggi a Napoli.

Se infine, come è più che verosimile, i tre noti quadri di Casa Sampieri furono dipinti, fianco a fianco, dai tre Carracci, e cioè innanzi la partenza dei due fratelli per Roma, nessun dubbio che proprio ad Agostino, nel suo 'Cristo e l'adultera', fosse toccato di circoscrivere nettamente, ancor prima dell'Annibale 'romano', quell'"idea' di antica austerità scenica che, dopo la meditazione bellissima di Antonio Carracci, sarà, quarant'anni dopo, levata anche più in alto dall'ostinato rigore di Nicola Poussin.

ROBERTO LONGHI

MICHELE MANZONI CARAVAGGESCO DI PERIFERIA

Del secentista faentino Michele Manzoni sono certamente fallosi gli estremi cronologici (1638-1666) proposti un tempo dalla tradizione locale. Già sulla fine del Settecento, se ne avvedeva l'informatore faentino del Lanzi, se questi, immettendo la citazione dell'artista nelle giunte al sesto volume della sua *Storia* (edizione 1809) e precisamente in calce alla vita del più noto faentino Ferraù Fenzoni, morto a 83 anni nel 1645, riporta l'atroce novella che proprio il Fenzoni avesse ucciso il Manzoni, 'giovane faentino che cresceva a grande onore nella pittura'. Anche a lasciar cadere la favola incredibile dell'assassinio e ritenendo 'con juicio' sia la eventualità di rapporti fra i due pittori conterranei sia la verosimiglianza che il Manzoni premorisse al Fenzoni, la incongruenza delle date tradizionali salta subito all'occhio mentre il breve curricolo artistico di un pittore morto assai giovine sembra potersi trattenere tra il '20 e il '35: due termini che, vedremo subito, paiono accogliere assai ragionevolmente le poche cose superstiti dell'artista.

Fra queste, e sulla solita scorta, rammenta prima il Lanzi 'diversi suoi quadri da cavalletto due de' quali ne possiede il sigg. Ab. Strocchi Giudice di Pace in Faenza' (e di cui non è oggi più notizia), ma soggiungendo subito: 'Né meno è stimato in tele d'altari, specialmente nel « Martirio di S. Eutropio Vescovo», espresso nella sua chiesa'. E questo dipinto, oggi nella Pinacoteca locale, sebbene malconcio dalle vicende dell'ultima guerra (ma poi medicato attentamente per cura della Soprintendenza di Bologna) è ancora leggibile nel suo aspetto generale, e non manca di stupire /*tavola* 27/.

A parte, infatti, la formulazione un po' arcaizzante dell'angelo in volo, il dipinto nulla ha che spartire con la cultura di manierismo estremo dell'anziano Fenzoni, come sarebbe stato certamente ove l'educazione del Manzoni si fosse svolta in patria. Nulla neppure vi è di cerchia carraccesca, leggi ludovichesca, di Bologna. È invece un verismo letterale che percorre l'opera intera, prona alle brutalità più evidenti nella perlustrazione del martirio: per non dir altro il collo mozzato del Santo esposto in primissimo piano come in una mostra di salumeria fresca; il manigoldo che dopo la bisogna si allontana gaglioffo, scure sulla spalla, e simili. Come programma di 'senza decoro', non si poteva andare più in là. Ma quel che sorprende è che il pittore non si vale, a fine drammatico, dei contrasti di luce ed ombra caravaggeschi, anzi espone questa sua cronaca nera in pieno giorno, registrandone così, obbiettivamente, ogni particolare: dal servente di dorso in bruno pepe, ai bianchi stupendi nelle maniche croscianti del vescovo decollato, al pastorale d'argento, alle più sottili perspicuità di sterpi e di bronchi sul dorso della collina, alla torre carceraria, al cielo dove s'impigliano rapprese le nubi bianchissime.

Così, se rapporti vogliano trovarsi, saranno con la vicenda e i nomi dei caravaggeschi romani verso il 1615-25, dal Gentileschi allo Spadarino al Salini al Serodine giovine. Soltanto chi si formasse a Roma in quegli anni poteva tornare a Faenza per dipingervi a codesto modo pur dopo il trionfo ufficiale degli emiliani. E in Faenza, difatti, pochi altri dipinti, riferiti per tradizione al Manzoni, convengono col discorso suggerito dal 'Martirio di Sant'Eutropio'. Le fotografie di essi, gentilmente fornitemi dal dotto faentino, conte Luigi Zauli Naldi, mi consentono di dimostrarlo ad onta del cattivo stato comune ad opere dimenticate o spregiate, come furono, fino a jeri, quelle di sentore caravaggesco.

Una tela di 'Madonna col Bambino e San Giovannino, attorniato da Sant'Anna, San Giuseppe e San Gioacchino' /*tavola* 28/, appartenente ad antica famiglia faentina che oggi la conserva a Milano, è l'unica che sembri rientrare nella serie dei dipinti da cavalletto citati dal Lanzi e riprende la vecchia sacra conversazione con una così rude e magari sguaiata gravezza, soprattutto nelle estremità quasi ipertrofiche, da farsi credere la cosa più antica che fin qui si ritrovi del Manzoni. Ma non vi mancano alcuni brani significativi, sia per se stessi, che per le tangenze romane. La testa della Vergine è forse la traduzione di un modulo romano intorno al 1620, tra il Vouet e il Gramatica; la Sant'Anna, intrisa di tocchi vischiosi e il San Gioacchino sulla destra sembrano accompagnare i primi esperimenti del Serodine nell''Emmaus' di Ascona, che è un quadro del '23. Come si vede, l'approssimazione cronografica del viaggio romano dell'artista rimane quella indicata.

Nel coretto dei canonici della Cattedrale di Faenza, il 'Cristo legato alla colonna dagli aguzzini' /*tavola* 29/, oltre alle frequentazioni romane di cui si è detto, mostra gli studî del Manzoni addirittura su qualche grande esemplare del Caravaggio maturo. Essi gli hanno fatto pro' nell'evidenza del torso sbalzato di Cristo, nella impietosa crudezza dei manigoldi; in questo senso, bellissima è l'invenzione della colonna ridotta a cippo affinché, entro l'anello infissovi, il manigoldo possa meglio sfilare e tendere più brutalmente la fune. Anche per un quadro siffatto, e pur tenendo conto delle remore provinciali, sarebbe difficile proporre una data che non sia anteriore al '30.

Nello stesso luogo, un'altra tela, forse proveniente dalla chiesa di San Terenzio, tratta il preferito argomento caravaggesco del 'San Giovanni Battista' adolescente nel fosco del suo eremitaggio /*tavola* 30/; e anche questa volta il pittore trova, sulla radice di schietta iconografia naturalistica, la bella invenzione di far che il santo disseti dalla ciotola addirittura il piccolo 'Agnus Dei'. La tela, appannata dal sudicio, non consente di leggere bene la partitura di luce e ombra nella zona più alta del nudo, così pensatamente rurale, né il fondo, in origine certamente più sottile, con una costa di paesaggio boscoso; ma il cartiglio strappucchiato sull'apice della lunga cannuccia basta a indicare la qualità schietta anche di questo dipinto che gioverà restaurare al pari del precedente.

Nel brevissimo gruppo di opere così schierate il 'Martirio

di Sant'Eutropio' poteva valere fino ad oggi come il brano più significativo dell'artista. Ma esso non sta da solo su questo piano più alto, cede anzi il passo a un esempio anche più commovente (un'altra delle pale d'altare citate 'en masse' dal Lanzi e di cui sarebbe utile ritrovare l'antica collocazione), che ha potuto portare nomi ben più sonanti, in particolare quello del Velázquez. Si tratta di un 'Martirio di San Sebastiano' /*tavola* 31/, conservato in una collezione francese, e nel quale, già parecchi anni fa, mi avvenne di ravvisare alla prima il volto del rarissimo caravaggesco faentino.

Più courbetiano forse (zoliano s'è già detto) che velazqueziano, anche questo dipinto esprime nel modo più agro e spregiudicato la faticatissima e quasi rustica bisogna di un martirio in campagna: i fazzoletti e le berrette degli aguzzini; le camicie madide di sudore; il corpo nudo del giovine martire-soldato, gonfio per la luce radente, bocca spregiosa e capelli incatricchiati /*tavola* 32/; il ritratto estroso e delicato del (committente?) balestriere; il tronco enorme dell'olmo e, dietro, lo squarcio sui calanchi dell'appennino tosco-romagnolo, chiomati di verzura fitta e selvaggia in una veduta senza voci, desolata, ma retta da un occhio non meno sottile che quello del Gentileschi nei suoi anni marchigiani /*tavola* 33/; tutto rivela l'umanità contadinesca e la natura schietta di Michele Manzoni che qui ci lascia una delle reliquie più memorabili della parlata caravaggesca nella lontana provincia romagnola.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

'Un'incredulità di San Tommaso' di Michele Manzoni.

Mi rallegro che il sommesso auspicio ad ampliare la conoscenza della pittura seicentesca romagnola, incluso nel 1950 in un mio 'invito' alla esplorazione artistica di questa terra, non abbia tardato più di due anni ad essere, almeno in prima istanza, esaudito. Intendo a Rimini con la felice mostra colà tenuta a cura dell'Arcangeli, dello Gnudi, e di Carla Ravaioli.

Dopo la precisa ed efficace ricognizione di quell'alto ingegno che fu Guido Cagnacci, e dopo la rivelazione dell'interamente ignoto G. B. Nagli, detto il Centino, 'Rimini — concluse l'Arcangeli — è città caravaggesca; risultando, nelle

'Un'incredulità di San Tommaso' di Michele Manzoni

terre d'Emilia e Romagna, il contraltare più deciso della roccaforte accademica bolognese'.

Questa già tanto illuminante dilatazione di una geografia artistica prima ristretta, può oggi — tra le infinite perdite del passato, cui vertiginosamente si sono aggiunte le tanto più gravi di questa prima metà di secolo, esiziale agli ultimi brani di tanta cultura figurata; il caso di Rimini parli — può, dicevo, avanzare di un notevole passo, e praticamente concludersi il breve capitolo, per l'impegno sempre entusiasta e vigile di Roberto Longhi e delle sue instancabili ricognizioni caravaggesche. Con l'indicazione, intendo, a più ampia cerchia di conoscenze di quel Michele Manzoni, faentino, che nella Pinacoteca, col suo pezzo quasi unico — la pala di S. Eutropio — a noi nativi era sempre apparso un caparbio quanto riserbato oppositore alla verbosità, del resto tutt'altro che disprezzabile, del più noto Ferraù Fenzoni. Onde non credo sia azzardato supporre proprio una specie di rivalità, o di concorrenza tra costui — morto nel 1645, al colmo degli onori ottenuti nell'ufficialità romana; in vista ma indifferente alla rivoluzione caravaggesca — e il popolano Manzoni: un isolato, la cui avventura umana ha dissolto con le rarissime opere i suoi termini storici, lasciando dietro sé quasi solo il baleno di una misteriosa tragedia omicida da cui fu travolto: dicesi per invidia di mestiere.

In quella terra artistica il più spesso di passaggio che fu sempre la Romagna, il quadro del caravaggismo finalmente, col Manzoni, si completa, o almeno prende corpo: ed il contraltare riminese di cui si parlava acquista più lustro e consistenza da questo afflusso faentino che probabilmente lo precede: ribelle una volta tanto ad una stracca cultura vasariana e tardo-dossesca che si prolungava sino alle soglie del nuovo secolo con le fortune in cifra di G. B. Bertucci juniore.

Non conosco ancora, al momento in cui redigo questa nota, la nuova ed importante paletta rintracciata dal Longhi, che me ne scrive, a Parigi. Noti mi sono invece, da tempo, gli altri pochi quadri superstiti a Faenza, ivi compresa la 'Sacra Conversazione' in formato per traverso, già in coll. Zanelli Quarantini, e oggi a Milano. Due altri quadretti con episodi della vita di S. Girolamo, citati dal Calzi (e A. Messeri, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza, 1909, 428), sono da tempo scomparsi dalla chiesa comunale dell'Osservanza: assorbiti, è quasi certo, in qualche razzia di antiquari. Di un 'S. Antonio abate', citato dalla stessa fonte nella demolita chiesa della Ganga, è dubbio se sia esistito sul serio,

o se si tratti, com'è più probabile, di uno scambio per la tela con lo stesso soggetto di Filippo Comerio — un lombardo del tardo '700, di ardito piglio, non immemore della nativa civiltà realistica — tela che esiste ancora, ma in orrende condizioni, nella sconsacrata chiesa di S. Maglorio, unitamente ad una deliziosa 'Via Crucis' che speriamo si salvi.

'Un'incredulità di San Tommaso' di Michele Manzoni

Del Manzoni ebbi invece la fortuna di incontrare alcuni anni fa questa inedita pala */tavola* 34*/* con l''Incredulità di S. Tommaso', di non grandi dimensioni (m. 2 × 1,20): e fu tra un gruppo di tele semiabbandonate del convento di S. Domenico, includenti tra l'altro quelle, ridotte in condizioni lagrimevoli, del dimenticato settecentista Francesco Bosi, detto il Gobbo de' Sinibaldi: un delicato studioso del Reni e dei veneti, che il Lanzi segnala nella sua *Storia* appunto sulla base precipua di questi dipinti: sfasciati, sfigurati, che nessuno cura.

Nel 'S. Tommaso' le due principali figure sono tra loro legate da un ardito e piacevole ritmo sinuosamente inverso, che esponendo al battito violento del colpo di luce alto il bel torso del Cristo — un corpo studiato sul perduto originale del Caravaggio da cui vengono le copie del 'Cristo alla colonna' di Catania e di Macerata — attenua per converso in penombra la figura bassa dell'apostolo, con una gradazione di tono che si smorza per salti lungo gli anfratti cretosi del manto. Le altre figure logicamente restano un riempitivo di stretta necessità commissionale; ma l'insieme non fa che confermare, con tutte le altre opere note del Manzoni, di livello abbastanza costante, una versione rude, ma gradevole per incorrotta sincerità, dell'invenzione caravaggesca: che costituisce, si direbbe, una controparte dialettale romagnola in quasi certo anticipo rispetto alle sensuali raffinatezze del Cagnacci, o alla cordiale natura del Centino, fissa sui sentimenti umili, immersa in una luce nitida.

L'unica data tradizionale corrente sul Manzoni, che lo dice morto a 28 anni nel 1666, ha ben poche probabilità di fondamento, come pensa il Longhi, e la sua attività è da spostare interamente all'indietro; confermandosi così il breve cenno di un suo biografo ottocentesco (A. Montanari, *Uomini illustri di Faenza*, Faenza, 1886, vol. II, parte I, 53) che esattamente dice: 'Egli viveva al tempo di Michelangelo da Caravaggio, di cui se non fu scolaro, ne fu però imitatore'. E con altrettanta precisione aggiunge: 'Nei dipinti del Manzoni, tutto è natura: disegno, carattere delle teste, costumi dell'epoca, sentimento e colorito'. *Antonio Corbara*

Una 'Annunciazione' di Turone.

Il notevole progresso effettuato, sopratutto negli ultimi decenni, dalla ricerca sulla pittura del Secolo XIV nell'Italia Settentrionale non ha tuttavia portato ad alcun risultato di rilievo nel problema posto dal polittico del Museo di Verona, firmato 'HOPUS TURONI' e datato 1360, il cui autore è finora ostinatamente sfuggito agli sforzi dell'indagine filologica /*tavola* 35/. Dopo gli studi di Giovanni Battista Cavalcaselle, che accanto ad alcune attribuzioni inaccettabili suggerì quella felicissima della 'Crocefissione' affrescata su una delle porte della Chiesa di San Fermo Maggiore [1], i successivi scrittori del Trecento veronese, pur pervenendo ad una più esatta definizione del significato stilistico di Turone, non sono riusciti ad allargare il suo brevissimo catalogo, proponendo di volta in volta di riconoscere la sua mano in una serie di opere che, ad un preciso confronto con il quadro firmato, debbono essere tutte respinte [2].

Mi sembra perciò doveroso render nota senza attendere oltre questa rarissima 'Annunciazione', proveniente, a quanto si dice, dalla Collezione Chalandon, ed ora nella Collezione di Mr. e Mrs. Emmet J. Hughes di New York /*tavola* 37/. Erroneamente riferite, non so da quale fonte, ad un piccolo pittore del Trecento delle Marche, come è il Maestro di Offida, le due tavolette conservano nelle cornici originali, intagliate a rilievo e dorate, una sicura indicazione della loro provenienza dalle regioni al nord del fiume Po, mostrando sia nelle colonnine tortili che le fiancheggiano, sia negli ornamenti e nel profilo dell'arco gotico che le chiude in alto, una proporzione ed una struttura che sono del tutto estranee ai moduli architettonici e figurativi del Trecento nell'Italia Centrale e Meridionale, ma che già al primo sguardo rivelano un'ovvia parentela con la peculiare interpretazione dello stile gotico fornita da Venezia e dalla regione retrostante.

Per di più, il tipo di queste cornici è così insolito da costituire da solo, anche a prescindere dalla figurazione dipinta, una prova certissima dell'appartenenza delle due tavolette non solo all'ambiente artistico di Verona, ma alla mano stessa di Turone: il confronto con la 'Incoronazione della Vergine', che è la cuspide posta al centro del polittico firmato /*tavola* 36/ oltre a provare la assoluta identità di fattura fa persino nascere il sospetto che le due tavolette della Collezione Hughes fossero in origine parti di questa stessa opera. E il

Una 'Annunciazione' di Turone

sospetto trova conferma nel constatare che il polittico del Museo di Verona mostra una evidente deficienza strutturale nella parte superiore, dove il centro è sormontato da una grande cuspide che, nell'attuale sistemazione, non è fiancheggiata da un'adeguata corrispondenza di linee e di masse, ma rivela un forte squilibrio dovuto indubbiamente a qualche antica manomissione e mutilazione sofferta dall'opera. Ai lati della grande 'Incoronazione' sono oggi due piccole mezze figure di Sante racchiuse entro trifogli, la cui ricca ornamentazione floreale e la cui sagoma non sono certo quelle che comporterebbe una loro originaria destinazione di fiancheggiatori della cuspide centrale, secondo l'attuale disposizione; ma le loro proporzioni, il profilo delle cornici, e tutto il loro aspetto indica con evidenza che si tratta di due pinnacoli, posti un tempo sopra due cuspidi laterali, oggi perdute, e che forse erano accompagnati da un terzo pinnacolo, anch'esso smarrito, che sormontava la cuspide centrale. Se ora esaminiamo le due tavolette della Collezione Hughes, tutti i dati concordano nell'indicarle quali cuspidi laterali di un polittico, identificabile quasi certamente con quello del Museo di Verona: la loro sagoma, le loro misure [3], il soggetto che rappresenta un medesimo episodio diviso in due parti eguali, non converrebbero alle parti principali di un polittico, e tanto meno ad un dittico o ad un reliquiario, mentre al confronto con la 'Incoronazione' di Verona la identità delle cornici (che corrispondono con rara precisione, salvo che nella sagoma più esterna, di andamento lineare, assente nei due pannelli Hughes, forse per essere stata asportata quando furono avulsi dal complesso di cui facevano parte) si accompagna ad un leggero scarto in meno delle dimensioni, sottolineato dal variare delle decorazioni negli interstizi delle ogive gotiche, che nel pannello maggiore sono fregiate da tre borchie, e nei due minori da una borchia sola. Quanto agli elementi figurati, essi concordano tutti, dai curiosi vestiti, aderenti come maglie, indossati dagli Angeli, alle ali dalle penne minutamente descritte in più ordini sovrapposti, ai fogliami monocromati, che nell''Annunciazione' decorano le due edicole, e nella 'Incoronazione' riempiono i piani verticali del trono marmoreo; e la riunione dei due pannelli qui pubblicati con il polittico firmato sembrerebbe definitivamente acquisita, se non fosse per le diverse decorazioni dei nimbi (eseguiti però con i medesimi punzoni che furono impiegati per la 'Incoronazione') e per il motivo di stilizzate rosette che è nel fondo-oro dei due di-

Una 'Annunciazione' di Turone

pinti di New York, mentre manca in quello di Verona. Quale che sia la soluzione del problema, resta però accertata la nuova aggiunta al breve catalogo di Turone, aggiunta il cui significato stilistico è fra i più notevoli, confermando certi singolari aspetti del suo linguaggio che finora si intravedevano nel polittico di Verona, e precisamente nella scena della 'Incoronazione'. Ciò che sorprende nei due nuovi pannelli è l'insolita interpretazione della scena sacra, condotta con un 'humor' di intensità viva, pari alla squillante gamma cromatica che l'eccellente conservazione sottolinea fino all'acutezza. In verità, nulla di sacro, né di evangelico in questa 'Annunciazione': l'Arcangelo Gabriele, sia per la veste che non ha nulla di angelico, sia per l'espressione scherzosa e per il gesto di libera disinvoltura, quasi irriverente con cui adempie all'incarico del divino annuncio, è più appropriato alla festosa atmosfera dei 'jongleurs' di corte che ad uno dei più arcani misteri del Cristianesimo; da parte sua, la Vergine riceve la notizia con un atteggiamento di umiltà se non forzata almeno poco convinta, quasi scanzonata, quella che converrebbe agli attori di una sacra rappresentazione che sia condotta sulla falsariga della farsa burlesca. I due pannelli sono in effetti fra i più significativi risultati di quello spirito essenzialmente *laico* che ha circolato nella cultura del Trecento nella Valle del Po, spirito il cui centro di irradiazione sembra essere stata l'Università di Padova, e del quale la pittura del Veneto, della Lombardia e dell'Emilia segna un ininterrotto svolgimento la cui esatta storia ed i cui capitoli sono ancora da ricostruire. Per queste due tavolette, l'accento che le sostiene non è certo quello di cinica irriverenza, in cui il lato critico si intreccia al blasfemo, che traspira da certe produzioni letterarie dell'ambiente veneto-lombardo, di quei pensatori cioè comunemente riuniti sotto la denominazione di 'averroisti'; né è qui espressa l'altra diversificazione della stessa corrente, quella astrologica, che nel corso del Quattrocento sarà così vitale ed essenziale per buona parte dei pittori 'gotici' di Lombardia[4]. Il 'laicismo' di queste due tavolette è di ben diverso ascendente, e va piuttosto messo in rapporto con la trasposizione dell'elemento sacro dal piano metafisico a quello terrestre, trasposizione operata agli inizi del secolo dalle concrete visualizzazioni plastiche, prospettiche e affettive di Giotto, e condotta verso il più schietto accento borghese dai pittori e miniatori di Bologna, e poi da Tommaso da Modena. Il forte influsso di Tommaso su Turone, già affermato dal Co-

letti e dalla Vavalà [5] trova la più esatta conferma in questi due pannelli, e non solo in certi diretti imprestiti formali come lo stupendo passaggio plastico del busto dell'Angelo, che discende per via diretta da esemplari di Tommaso come gli Angeli nelle cornici del trittico di Karlstein; ma l'apporto del grande modenese va riconosciuto decisivo in quell'assoluta indifferenza per la tradizione iconografica e in quell'inclinazione verso l'interpretazione aneddotica e spigliatamente immediata anche nei temi sacri più solenni che, a giudicare dalle rarissime opere finora note, è la prima caratteristica di Turone. Così come la Madonna di Tommaso non è più l'irraggiungibile Regina del Cielo, ma una brava donna di casa che insegna al Bambino Gesù gli elementi dell'aritmetica e si riposa leggendo libri di devozione (vedi l'anconetta della Pinacoteca di Bologna), così la Madonna di Turone si inginocchia perché il gesto dell'incoronazione non sia di troppa fatica al Padre Eterno, mentre gli Angeli (alcuni addirittura senza ali) assistono rispettosi a mo' di famigli; o, quando è stato affidato loro l'incarico di recare una buona notizia, giungono affrettati ed anelanti, ma pronti a scattare in piedi non appena adempiuto all'obbligo dell'inchino della salutazione. Lo svolgimento della vena 'laica' punta dunque in Turone verso il popolaresco, raggiunto in pieno, anche per una certa diminuzione di qualità, nella 'Crocefissione' di San Fermo; e rispetto a Tommaso da Modena è diversificata anche per un riflesso, più o meno riconoscibile, di Lorenzo Veneziano e, forse, di certi 'giotteschi' di Lombardia, come l'autore degli affreschi di Chiaravalle. Ma la radice emiliana è in lui la più vitale, e anche se oramai il suo linguaggio punta sulla declinazione goticistica della fine del secolo, come nella Vergine dei pannelli Hughes, la linfa che circola in lui è quella di Tommaso e dei più antichi bolognesi; ed è sintomatico al riguardo l'errore del Cavalcaselle, che volle ascrivere a Turone un'opera che spetta indubbiamente a Jacopino di Francesco, come è il 'Battesimo di Cristo' nella Cappella Cavalli in Santa Anastasia di Verona [6]. Ed è proprio questa vena di fonte bolognese, la cui presenza è costante in Turone, a farci ritenere forse eccessivi gli scrupoli del Toesca a proposito di certi codici miniati nella Biblioteca Capitolare di Verona, che la Vavalà riferì felicemente a Turone in una fase posteriore al 1360, e dove l'accento bolognese punta oramai verso una declinazione alla quale non è estranea la luce diffusa dal grande genio del Trecento a Verona, Altichiero [7].

Una 'Annunciazione' di Turone

Federico Zeri

NOTE

Una 'Annunciazione' di Turone

[1] J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy* (London, 1871), pag. 449, nota 1.

[2] R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*. Vol. IV, *The Hague* (1924), pag. 181 e ss.

E. Sandberg Vavalà, *La Pittura Veronese del Trecento e del primo Quattrocento* (Verona, 1926), pag. 131 e ss.

L. Coletti, *I Primitivi*. Vol. III, *I Padani* (Novara, 1947), pag. XLIII.

Le attribuzioni proposte per alcuni affreschi dalla Signora Vavalà non sono accettabili, come non lo è la proposta, suggerita con esitazione dal Prof. Coletti, di identificare il primo periodo di Turone con il cosiddetto 'Secondo Maestro di San Zeno', personalità questa creata dalla Vavalà, sulla cui omogeneità e consistenza, anche dal punto di vista qualitativo, è lecito nutrire forti dubbi. Nessuna notizia è rintracciabile intorno ad una seconda opera firmata da Turone, un tempo a Verona e poi emigrata in Russia (cfr. van Marle, op. cit., loc. cit.).

[3] I due pannelli misurano ciascuno cm. 36 × 22.

[4] Per la storia dell''averroismo' nell'Italia Settentrionale, cfr. G. Spini, *Ricerca dei libertini* (Roma, 1950), pag. 15 e ss.

[5] L. Coletti, in 'Bollettino d'Arte', 1924, pag. 291; *op. cit.*, pag. XLIII.

E. Sandberg-Vavalà, *op. cit.*, pag. 141.

Circa il problema dei rapporti di Turone con Tommaso da Modena, Altichiero e Giusto dei Menabuoi cfr. anche R. Longhi, in 'Pinacotheca', 1928, pag. 141. L'influsso di Giusto su Turone, affermato dal Longhi, non è specialmente confermato dai due pannelli qui illustrati: tuttavia è altrettanto certo che il pittore veronese conobbe e meditò quelle medesime fonti lombarde alle quali è debitore Giusto. Più che ad una diretta dipendenza mi pare più probabile riferire le somiglianze fra i due artisti ad una comune fonte di ispirazione, sebbene lo scarsissimo catalogo di Turone renda per ora prematura la soluzione del problema.

[6] J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle, *op.* e *loc. cit.* Per la restituzione dell'affresco in Sant'Anastasia a 'Jacopino di Francesco', vedi F. Arcangeli, in 'Paragone', n. 9 (1950), pag. 35.

[7] E. Sandberg-Vavalà, *Turone miniatore*, in 'Dedalo', X (1929-30), pag. 15 e ss.

P. Toesca, *Il Trecento* (Torino 1951), pag. 848.

APPUNTI

Il problema di Paolo Pagani.

In un articolo apparso nel 1929, sulla rivista viennese 'Belvedere' (II, pag. 41) H. Voss abbozzava il primo profilo di Paolo Pagani, riunendo un certo numero di pitture attorno alla 'Maddalena' della Pinacoteca di Dresda e l'affresco del Castello Valsolda, uniche sue opere documentate che si conoscevano allora. L'illustre studioso rilevava il probabile contributo di questo poco conosciuto pittore lombardo alla formazione del Piazzetta e deprecava il totale smarrimento dei suoi di-

pinti in quella Venezia dov'egli, secondo lo Zanetti ed il Lanzi, aveva studiato, insegnato ed avuto come scolaro Giovanni Antonio Pellegrini. *Il problema di Paolo Pagani*

Più tardi vennero trovate alcune altre opere firmate del Pagani (la 'Carità Romana' di Villa Bruzzo e le due pale di Chiusa), ma di carattere per nulla veneziano e di una qualità che non sembrava giustificare l'importanza storica che si è voluto accordare all'artista. Sorsero così i dubbi, sollevati da W. Arslan, circa alcune attribuzioni proposte dal Voss e tutta la personalità del valsoldano si vide rimessa in discussione [1].

Fra queste opere problematiche di Paolo Pagani vorrei isolarne due per le quali sarebbe difficile, credo, trovare una paternità più convincente. Sono il 'Serpente di Bronzo' di Potsdam e il 'Sacrificio d'Isacco' dell'Hermitage che basterebbero ad assicurare al loro autore un posto di primo piano nell'evoluzione della pittura veneziana fra il Sei e il Settecento. A questi dipinti mi pare avvicinarsi alquanto la 'Discesa nel Limbo' che presento /*tavola* 38/, legandoli al gruppo sicuro, che chiamerei lombardo, delle opere firmate dal maestro.

Credo si tratti di uno dei capolavori di Paolo Pagani. Allorché mi fu mostrato in una collezione privata veneziana con l'insostenibile e veramente troppo modesta attribuzione a Giovanni Antonio Fumiani, mi ricordai immediatamente dei grappoli di corpi in pose involute appesi alla volta della chiesa del Castello Valsolda. Sono gli stessi motivi michelangioleschi, carracceschi, e persino correggeschi, ricreati col gusto di barocca stravaganza. Si riconosce pure il modo caratteristico del Pagani, osservato da Voss e dall'Arslan, di accostare con uno stacco netto le tonalità piuttosto vivaci di primo piano al bianco grigio delle figure nello sfondo [2]. Ma tipicissimo soprattutto è il senso di esasperazione plastica nel modellare energico e nervoso dei nodosi corpi erculei e delle truculente teste da satiro dei Padri tratti dal Limbo.

Siamo ben lungi dal vacuo ed inerte gigantismo manierista che derivò dal Ruschi il Fumiani.

Secondo il Lanzi, Pagani avrebbe 'introdotto nelle Accademie un nuovo gusto di disegnare il nudo, caricato alquanto, ma di buon effetto'. Il nudo fu, per così dire, il simbolo tematico della sua arte, un suo tema-chiave. Anche la 'Discesa nel Limbo' sembra averlo interessato come puro pretesto per rappresentare un groviglio di figure agitate in virtuosistici scorci, costrette in uno spazio angusto. In questo, il nostro dipinto può ricordare il 'Sacrificio d'Isacco' e specie il 'Serpente di Bronzo' sopracitati.

Le tonalità grigiastre sono — è vero — ancora tipicamente lombarde ma la pennellata si è fatta già 'larga e sugosa di carattere prettamente veneziano' come la definiva Voss [3].

Conosco il 'Sacrificio d'Isacco' dell'Hermitage attraverso una replica da me rinvenuta, diversi anni fa, a Venezia, nel Salone del Palazzo

Il problema di Paolo Pagani

Salvioni a S. Antonin assieme ad un'altra tela della medesima mano, raffigurante una 'Agar nel Deserto' /*tavola* 39 *a*, *b*/[4]. La somiglianza della testa faunesca di Abramo con quelle dei Padri nel Limbo mi pare davvero sorprendente. Identici sono lo scorcio, il caratteristico modo morbidissimo di modellare le ciocche della barba e dei capelli, come pure, i riflessi di bragia.

Le qualità pittoriche del 'Sacrificio d'Isacco' del Palazzo Salvioni escludono in modo assoluto trattarsi di una copia o di una replica di bottega. Unica variante: un tronco d'albero al posto della testa di ciuco ed un gustoso brano di paesaggio aggiunto nello sfondo a sinistra. Ritroviamo pure nella nostra versione il colore rosso mattone del manto svolazzante di Abramo, notato da Voss sul quadro dell'Hermitage[5], nonché la scioltezza della resa pittorica nelle ali, capelli, panneggi (quelli rimasti ancora intatti) e nell'urna fumante del sacrificio.

La tela con l''Agar nel Deserto' sembrerebbe alquanto più disegnata, specie se si osserva la perfezione accademica nel modellato del torso dell'angelo (prossimo parente d'Isacco). Il colorito è più vivace, tutto basato sul contrasto delle zone: rosso intenso e verde. Il gruppo formato dalla donna e dall'angelo, smisuratamente allungato, si dispone secondo lo schema a zig-zag, preferito, a quanto pare, dal pittore. Anche il volto di Agar trova numerose corrispondenze nelle opere del Nostro, specie per quel 'lume che batte in pieno sul disotto dell'arcata sopraccigliare, lasciando in ombra la guancia' (Arslan).

In queste due opere qui presentate, Pagani appare un pittore di timbro già veneziano, diverso dal carattere lombardo delle due pale firmate nella chiesa dei Cappuccini di Chiusa e della 'Carità Romana' di Villa Bruzzo.

Di un momento diverso pare l'ultimo dipinto che rendo noto: un bel 'San Pietro' /*tavola* 40/, pieno di carattere, da me trovato in un oratorio interno di S. Maria Formosa a Venezia. Non è citato nelle guide e, a quanto mi risulta, nessuna proposta attribuzionistica è stata ancora per lui avanzata. Per l'impostazione della figura e per una certa evidenza plastica, arieggia a un 'San Giorgio' pubblicato da Voss come opera giovanile del Nostro.

Siamo però ben lontani dal tirocinio, asserito dallo Zanetti e ribadito da Voss, presso l'incisore milanese Bonacina. Qui la scrittura si è fatta già pittorica, cioè disegna la pennellata. Il colore azzurro chiaro annuncia Grassi, l'impasto succoso ricorda Antonio Carneo.

Pare un'opera settecentesca. Sono già precorrimenti ai 'profili faunèschi e sfuggenti', ai 'tre quarti inclinati' ed ai 'nasi spioventi ed appuntiti' del Pittoni[6]. Il Santo sembra torcersi a spirale; le braccia s'incurvano in un modo quasi lezioso; s'arricciano le solite ciocche schiumose dei capelli e della barba. Persino nel tratto robusto ed incisivo che modella le mani ci pare di avvertire un che di vezzoso.

Il problema d Paolo Pagan

Credo che la lacuna delle opere veneziane del Pagani, lamentata da Voss, venga ora colmata. Non solo, ma ci viene offerta la possibilità di riconfermare e di precisare meglio l'influsso effettivamente esercitato dal Maestro.

Che fra gli allievi di Paolo Pagani fosse stato uno dei più effusi e vaporosi coloristi del Settecento — Giovanni Antonio Pellegrini — può sembrare un paradosso. Ma bisognerebbe tener conto dell'*energico* (Arslan) periodo giovanile pellegrinesco[7]. Dal gruppo di pitture nell'Oratorio del Cristo a San Marcuola (1701), da me pubblicato al 'Martirio di S. Andrea' (verso 1716) nella chiesa di San Stae vi è un progressivo *superamento* della forma. Solo nelle opere più tarde come il 'Martirio delle Battiture' nel Duomo di Chioggia, assegnato a Pietro Liberi, nonostante la ben leggibile data 1728, Pellegrini ci appare davvero disossato.

Il vero posto del Pagani non si trova, beninteso, su questa strada, bensì piuttosto, come ha visto bene Voss, su quella opposta che conduce dai caravaggeschi veneziani al Piazzetta e alla di lui scuola. La 'Discesa nel Limbo', qui illustrata, giova a mostrare come all'orbita di Paolo Pagani — prima di entrare in quella di Piazzetta — appartenne anche Giulia Lama per la sua drammatica concitazione chiaroscurale, nonché le forme nodose e convulse[8].

Questa tendenza alla plasticità, biasimata nel Settecento inoltrato, come una sgradevole insistenza anatomica ('il troppo ricercare le parti e farne un modello d'ogni membro', diceva Da Canal a proposito del Piazzetta) può esser stata, un'eredità di Paolo Pagani.

Ma il suo influsso non si limita al Veneto, dato che tanta parte della sua attività svolse pure in Austria e in Lombardia. Forse il suo nome potrebbe essere utilmente pronunciato anche per la formazione del piemontese Guala.

Nicola Ivanoff

NOTE

[1] Wart Arslan, *Chiarimento a Paolo Pagani*, in 'Archivio per l'Alto Adige' (1935).

[2] Hermann Voss, *L'affresco di Castello Valsolda e altre opere inedite di Paolo Pagani*, in 'Rivista Archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como' (1936), fasc. 111-12-13.

[3] *Ibid.*, p. 16.

[4] Feci accenno di sfuggita a queste pitture sulla 'Fiera Letteraria' (17 giugno 1951) e nel mio articolo *Il ciclo pittorico della Scuola del Cristo presso la Chiesa di San Marcuola a Venezia*, in 'Arte Veneta' (1952), p. 165.

[5] Hermann Voss, *Paolo Pagani*, in 'Belvedere' (1929), II, p. 41.

[6] R. Pallucchini, *I Disegni di Giambattista Pittoni*, 'Tre Venezie', p. 20.

[7] E. Arslan, *Studi sulla Pittura del Primo Settecento Veneziano*, in 'Critica d'Arte' (1935-36), p. 190.

[8] Poco convincente appare invece oggi il rapporto asserito da Voss fra Pagani e Molinari. Distinto dal piazzettesco Angelo Trevisani, Molinari ci appare ormai un pittore barocco, fra cortonesco e giordanesco. Così nel suo capolavoro 'La lotta dei Centauri' esposto a Cà Rezzonico col nome di Gregorio Lazzarini (V. N. Ivanoff, *Angelo Trevisani*, in 'Bollettino d'Arte', 1953, I, p. 58).

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma.

Non meno di 365 pezzi, tra quadri e sculture e non meno di cinque comitati, tra quelli d'onore e quelli esecutivi, con un totale di 45 membri, si possono enumerare nell'edizione definitiva del catalogo di questa impresa colossale: una massa davvero imponente e che aveva suscitato attesa tanto più grande, in quanto per realizzare l'ambizioso programma avevano collaborato due complessi quali il Consiglio d'Europa e il Ministero della Pubblica Istruzione italiano. Quale meta si fossero proposti gli ordinatori, lo testimoniavano le parole che spiccavano nell'atrio della Mostra in lettere cubitali e che trascriviamo in parte: '... porre in rilievo l'unità dello spirito europeo nei diversi secoli. Da questa solenne realtà dobbiamo trarre ispirazione per una più stretta unione fra tutti i popoli europei'.

Nessuna meraviglia dunque se il visitatore entrava nei locali della Mostra con un interesse particolarmente acuito, ma bisogna dire subito che il resultato effettivo soddisfaceva le speranze solo in misura ridotta. Non vogliamo approfondire in particolare certe questioni che sono già state discusse con molta foga sia sulla stampa italiana che nelle cerchie degli studiosi, ma vorremmo dire semplicemente come stavano le cose. Ciò che ha sorpreso maggiormente sono state le differenze avvertibili tra le rappresentanze dei vari paesi che si potrebbero spiegare in parte con la difficoltà di far coincidere i diversi punti di vista non sempre omogenei, cosa che pur sarebbe stata indispensabile per una buona scelta storica e qualitativa.

Consideriamo anzitutto le opere chiamate a rappresentare l'arte italiana del Seicento. Il centro ideale era formato, com'era prevedibile, dal Caravaggio e dai caravaggeschi. Venne qui in soccorso il fatto che si trovasse a Roma, per restauro, la 'Decapitazione del Battista' della Cattedrale di La Valletta a Malta che non era stata, a suo tempo, presentata a Milano; ed è naturale che, coscienziosamente restaurata, la si collocasse al posto d'onore quale punto focale d'attrazione e quanto mai imponente: il quadro infatti misura ben 3 metri e 60 per 5,20! E non si dirà mai abbastanza che quest'opera, potente non solo per le sue dimensioni eccezionali, è certo la cosa più emozionante e più grandiosa che l'artista abbia mai dipinto ed una delle creazioni fondamentali dell'arte italiana più tarda.

Altre notissime opere del Caravaggio, come il 'San

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma

Girolamo' anch'esso proveniente da Malta e restaurato a Roma, erano presenti alla Mostra ma la 'Decapitazione del Battista' le lasciava tutte, letteralmente, in ombra. Quanto agli altri pezzi caravaggeschi che, in sostanza rappresentavano una replica abbreviata delle esposizioni di Milano e di Utrecht, merita di essere citata come scoperta recente la intensa 'Madonna col Bambino, Santi e anime purganti' proveniente da Santa Chiara di Nola, e la cui giusta attribuzione si deve a Cesare Brandi.

Meno gradevole invece, nella sua aspra policromia, la grande pala d'altare del Saraceni col 'Martirio di Sant'Agapito' venuta dal Duomo di Palestrina e che non è affatto 'quasi sconosciuta dalla critica', come afferma il catalogo, perché fu citata dal Longhi in 'Vita artistica' (giugno 1927) e dal Porcella nel suo scritto su Carlo Saraceni del 1928. Degli altri caravaggeschi italiani il Borgianni era presente soltanto con il 'San Carlo Borromeo tra gli appestati' proveniente da Sant'Adriano, il Manfredi col notissimo 'Concerto' degli Uffizi ed infine il Serodine, il Riminaldi e Artemisia Gentileschi, con un'opera per ciascuno. Di Orazio Gentileschi era esposta una delle numerose varianti della famosa 'Fuga in Egitto' e precisamente l'esemplare della Galleria di Vienna mentre il 'David' di una raccolta privata romana non sembrava del tutto convincente, soprattutto perché notevolmente inferiore al notissimo quadro col medesimo soggetto della National Gallery di Dublino.

Tra i caravaggeschi nordici emergeva Simon Vouet con le due storie di San Francesco provenienti da San Lorenzo in Lucina e da poco ripulite, mentre il Valentin era presente con tre pezzi venuti dal Louvre, della Pinacoteca di Monaco e di Althorp House. La 'Morte di Sofonisba' del Renieri, venuta da Kassel, anche se un po' debole, rappresentava bene il livello corrente dell'artista. Rincresce invece che l'Honthorst, il più importante dei caravaggeschi olandesi, fosse rappresentato soltanto da un'opera tarda del periodo 'chiaro'; e il simile può dirsi per il Terbruggen del quale non era presente che l''Incredulità di San Tommaso' del Rijksmuseum mentre il Baburen e lo Stomer brillavano per la loro assenza.

Per la scelta delle opere che dovevano rappresentare gli antagonisti del Caravaggio, e cioè i Carracci e i loro seguaci la strada era già stata indicata dalle mostre bolognesi del '54 e del '56 e la mostra romana si è attenuta fedelmente a questi modelli, fatta eccezione per due insignificanti aggiunte

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma

carraccesche (nn. 46 e 51), delle quali la seconda specialmente sarebbe stato molto meglio non esporre. Il Reni, il Domenichino e il Guercino erano presenti con tre o quattro opere per ciascuno, tra le quali il bel paesaggio del Domenichino della raccolta di Denis Mahon; dell'Albani soltanto un quadro grande, ma piuttosto vuoto, con la 'Toilette di Venere' di proprietà privata romana che è stato fatto saltar fuori all'ultimo momento come pezzo di ripiego.

Per quel che riguarda le altre scuole locali, la scelta era talmente insufficiente e casuale che ci si chiede perché non siano stati interpellati i numerosi specialisti in materia. Dei milanesi e dei lombardi nient'altro che un'opera del Procaccini e una del Cerano; non erano presenti né il Morazzone, né Daniele Crespi (la cui famosa 'Cena di San Carlo' viene citata, a pag. 20 dell'introduzione, con grande meraviglia del lettore, come un 'capolavoro del Cerano'), né il Nuvolone né Francesco del Cairo, né il Tanzio da Varallo, né il Miradori, ciò che non era giustificabile per una scuola così interessante e produttiva. Né la situazione sembrava migliorare coi veneziani: niente del Padovanini, di Pietro della Vecchia, del Liberi, del Forabosco, del Molinari, dello Zanchi ecc., ma soltanto due opere del vicentino Maffei, una del friulano Carneo, certo non indispensabile, una del veronese Orbetto e due del Mazzoni che era di origine toscana; in altre parole: neppure un autentico rappresentante della pittura lagunare del Seicento. Pressapoco lo stesso per i fiorentini: non erano presenti né il Cigoli, né il Bilivert (sotto il cui nome era stato presentato il 'Tarquinio e Lucrezia' della Galleria romana di San Luca che è un'opera indiscutibile del Cagnacci, per quanto ne abbia detto Corrado Ricci); non Matteo Rosselli, né Giovanni da San Giovanni, né il Vannini, né Cristofano Allori (il suo San Gio. Battista di Pitti venne, sì, inviato, ma poi ritirato perché troppo debole); e così non restarono che un Carlo Dolci, un Lorenzo Lippi e un Furini (questi ultimi due dalla raccolta romana Busiri-Vici cui la Mostra ha attinto a piene mani) e la notissima 'Burla del piovano Arlotto' del Franceschini che, giunta in ritardo come pezzo di ripiego, non è stata nemmeno inclusa nel catalogo.

Maggior cura era stata dedicata alla scuola genovese: essendo presenti Giovanni Andrea de' Ferrari, l'Assereto, il Castiglione e Gregorio de' Ferrari (sia pure con pezzi di qualità molto diversa); senonché lo Strozzi, l'indiscusso caposcuola, era rappresentato in modo insufficiente dal bozzetto

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma

con la 'Parabola del convitato a nozze', mentre erano affatto assenti maestri importanti come il Fiasella, l'Ansaldo e il Piola. Quanto al Magnasco, anche se nato ancora in pieno '600 e attivo già nell'ultimo decennio del secolo (come testimonia il quadro datato e qui esposto) egli già appartiene allo spirito settecentesco e come tale poteva anche non includersi nella mostra: un'osservazione che vale anche per il Crespi bolognese.

Per i napoletani possono servire in sostanza le cose già dette per i genovesi: lo Stanzione, il Falcone, Salvator Rosa, il Preti e Luca Giordano erano presenti con una scelta di opere più o meno felice (dello Stanzione era esposta una grande pala in luogo della 'Sant'Agata' annunciata dal catalogo) mentre il quadro di Verona (n. 57) presentato come opera del Cavallino non ha niente a che fare con questo maestro. Nessuno inoltre si è dato pensiero del simpatico palermitano Novelli, sì che la Sicilia sembrava non rientrare nel novero delle scuole italiane, tanto più mancando anche lo Stomer, lungamente attivo nell'isola.

In contrasto con la scarsezza di opere dell'Italia settentrionale e meridionale (tra le quali erano state tralasciate quelle di alcuni centri minori, come per esempio Ferrara con i suoi Scarsellino e Bonone), la scuola romana era stata messa in grande evidenza quale centro più importante del secolo, ma forse al di là del giusto o almeno di quanto fosse richiesto dall'economia dell'insieme. Non si può certo negare che fosse interessante conoscere opere monumentali difficilmente accessibili come i grandi cartoni del Lanfranco, del Sacchi e di Carlo Pellegrini per i mosaici di San Pietro, oppure rilevare da un paio di modelli di legno dipinto in che modo si desse ai committenti romani l'effetto preventivo di una decorazione pittorica inserita nell'architettura. Ma la rappresentanza degli artisti del tardo barocco come il Gaulli, il Mola, il Pozzo, il Cerquozzi, Angeluccio ed altri minori della medesima corrente era insufficiente a paragone con le scuole non romane, mentre il popolare Sassoferrato, presente sul catalogo al n. 276, era in verità irreperibile nelle sale dell'esposizione. Quanto al Maratta, che nelle due edizioni del catalogo è fatto erroneamente nascere a Roma, gli era stato sottratto il quadro n. 113 (dalla raccolta Busiri-Vici) per attribuirlo al Gaulli mentre si trattava evidentemente di una replica in piccolo formato delle profetesse (note persino attraverso incisioni) dipinte dal Maratta

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma

in una cappella di San Pietro; errore imperdonabile per una mostra che si teneva proprio in Roma!

Ineguale come la scelta dalle scuole italiane era anche quella delle altre scuole europee; solo la Francia godeva di una rappresentanza quanto mai competente e qualificata per merito di Charles Sterling. Non vi mancava quasi nessun nome fra quelli indispensabili, e nessuna corrente particolare; tutto era stato pesato in modo accuratissimo. Sia la corrente più classica (Poussin, Claude Lorrain, Lesueur, Champaigne), che quella barocca (Perrier, Lebrun, Jouvenet), sia la 'Peinture de la Réalité' (Le Nain, La Tour, Le Clerc, Tournier) emergevano secondo i meriti. L'unico appunto possibile è forse che il tentativo di mostrare in sintesi tutto quello che la Francia aveva prodotto nel XVII secolo, ha conferito alla parte francese un tono un po' troppo didascalico che tuttavia avrebbe dato meno nell'occhio se il contrasto con la scelta italiana, assolutamente 'antipedagogica', non fosse emerso così violentemente.

Anche sulla sezione olandese ci si potrebbe esprimere con analogo favore se la presenza insufficiente dei due maggiori artisti, Rembrandt e Franz Hals, non avesse tolto all'insieme il coronamento definitivo. È probabile che non si volessero ripresentare così già convocate a Roma per una esposizione di alcuni anni fa, ma l'argomento sarebbe valido solo se ci si fosse preoccupati di trovare dei sostituti dello stesso livello, ciò che purtroppo non è stato. L'introduzione stesa da Gerard Knuttel sul 'Carattere della pittura olandese' osserva giustamente che 'Hals si diverte ad alternare il suo impegno di ritrattista... con il piacere di dipingere i suoi figliuoli, dei giovani pescatori oppure dei vivaci tipi di popolani', ma proprio questa necessaria distinzione tra l'aspetto 'ufficiale' e quello 'non ufficiale' di Franz Hals non poteva riflettersi nel visitatore in quanto, del secondo aspetto, la mostra non offriva neppure un esempio.

Meno soddisfacente era purtroppo la scelta dei quadri fiamminghi. Se la Galleria Palatina e la Pinacoteca di Monaco non avessero inviato rispettivamente il bellissimo 'Paesaggio col ritorno dal lavoro' e lo stupendo 'Ratto delle figlie di Leucippo', il Rubens non sarebbe stato rappresentato molto meglio del van Dyck presente soltanto col quadro sacro di Brera, alquanto convenzionale, e col 'Ritratto' della Ca' d'Oro. Anche il complesso delle opere di Jordaens, di Cornelis de Vos, del Teniers, del Brouwer, del Siberechts, dello Snyders, di Jacques d'Artois e tanti altri, non

poteva certo essere paragonato con la qualità delle sale francesi e olandesi.

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma

Quanto all'Inghilterra e alla Germania, era cosa scontata che non potessero figurare troppo brillantemente nel quadro del Seicento europeo. Per l'Inghilterra non erano giunti ancora i tempi del Reynolds, di Gainsborough e di Hogarth e non può destare nessuna meraviglia se le opere dei deboli seguaci del van Dyck come Dobson o degli imitatori degli olandesi come Kneller o Lely, non potevano che scadere accanto ai loro prototipi. Quanto alla sezione Germanica, era una vera delusione rilevare come essa non reggesse al confronto con le altre scuole europee, compresa quella inglese. Certo il XVII secolo non fu un'epoca particolarmente felice per la Germania, tuttavia con personalità come l'Elsheimer, lo Schönfeld, dotato di ricca fantasia, il Liss e l'ingiustamente trascurato Johann Carl Loth, famosissimo ai suoi tempi, si sarebbe potuto mettere insieme una rappresentativa ben più qualificata di quella che si vedeva alla mostra romana e alla quale non era neppure stata riservata una sala speciale, a differenza di tutti gli altri paesi. Dell'Elsheimer erano presenti due piccoli quadri (la ben nota 'Fuga in Egitto' della Pinacoteca di Monaco e l'intimo 'Paesaggio con un pastore' della Galleria degli Uffizi); del Liss erano reperibili soltanto tre dei quattro dipinti annunciati (non era presente infatti il 'San Gerolamo' dei Tolentini a Venezia, un capolavoro del maestro che nel catalogo era citato erroneamente come 'San Giuseppe'); dello Schönfeld, invece degli idilli e delle scene pastorali che tutti si aspettavano, due piccole scene della Passione poco rappresentative; inoltre un quadro ancor più debole del Wagenfeld, tratto da una composizione di Rembrandt, che era stato relegato in uno degli angoli più oscuri della mostra insieme ad un'opera insignificante dell'Heimbach. Con una scelta simile la Germania non si poteva far davvero molto onore!

Che la selezione delle opere tedesche fosse così scarsa e che in particolare lo Schönfeld, quasi più apprezzato in Italia che in Germania, figurasse così imperfettamente, è stato già lamentato da varie parti in Italia e più esplicitamente dal Longhi, nella recensione alla mostra apparsa sull''Europeo' del 20 gennaio 1957; recensione molto discussa, pur se si è dovuto ammettere l'esattezza e la opportunità di certe osservazioni, anche se talvolta formulate in modo un po' troppo pungente e sarcastico. Quanto alle

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma

opere esposte, il Longhi obietta che 'il Sandrart, amico di Galileo, e lo Schönfeld, operosissimo a Napoli, sembrano scelti distrattamente; per non parlare dello Heimbach presente con un quadro che gli si può perdonare soltanto rammentando, ciò che il catalogo dimentica, ch'egli era muto...'. In seguito, parlando della rappresentativa olandese, osserva incidentalmente che il gruppo dei paesisti intorno all'Elsheimer, quali Uytenbroeck, Breenbergh ed altri (tra i quali non doveva, soggiungo, mancare il Lastman come trait-d'union col Rembrandt) era stato, a torto, lasciato in disparte; rilievo che non può certo ritenersi infondato.

Si potrebbe anche notare — e quest'osservazione, che tocca la formulazione stessa della mostra, è dettata più che altro da un sentimento istintivo — che accanto alle tre correnti principali chiaramente proclamate nel titolo (Realismo, Classicismo, Barocco) ne è stata tralasciata una quarta che avrebbe potuto essere indicata benissimo col termine di 'Arcadia', corrente che ricoprì un ruolo notevole nella letteratura del secolo, come tutti ben sanno, ma che comparve anche nelle arti figurative, sia pure in misura ridotta e per lo più in quadri di piccolo formato. Non sempre in questi pezzi, apparentemente poco vistosi (come nel caso dell'Elsheimer) il contenuto è schiettamente 'arcadico' com'è invece nel Poelenburgh e nella sua cerchia, anzi essi inclinano piuttosto verso il lato mitologico o realistico; tuttavia in parecchi maestri sia dell'una che dell'altra corrente, esiste realmente, sia pure allo stato latente, il momento arcadico e sarebbe stato còmpito dell'organizzazione centrale tenere in debito conto anche quest'aspetto dell'arte del Seicento. Questa lacuna non può venir addebitata alle singole commissioni, giacché soltanto una stretta e reale collaborazione dei diversi gruppi nazionali sotto una direzione generale responsabile poteva essere in grado di raggiungere il senso desiderato di una certa unità spirituale.

Ed è proprio il fiasco della sezione spagnola a indicare, e in modo lamentevole, come, nell'occasione, la vantata unità dello spirito europeo sia affatto mancata. Al contrario della Germania e dell'Inghilterra, la Spagna fu infatti nel '600 un paese particolarmente ricco di grandi artisti; esso però, per ragioni politiche, non fa attualmente parte del Consiglio d'Europa e il tentativo di ottenere la sua collaborazione, sia pure 'sotto mano', non poteva che naufragare miseramente. Perciò si è potuto presentare soltanto quadri spagnoli ormai emigrati dalla loro patria, ma il risultato

negativo di tali sforzi fa credere che, o il tentativo è stato intrapreso con mezzi insufficienti, oppure era praticamente insolubile. Del Velazquez erano presenti solo tre quadri, uno dei quali, il 'Ritratto' della Pinacoteca Capitolina, era considerato, dal catalogo stesso, come 'cosa non affatto certa'. Vi era inoltre un quadro molto giovanile offerto da una collezione privata irlandese, 'La serva della cena in Emmaus' e il 'Ritratto a mezzo busto di Francesco d'Este' della Galleria di Modena che è forse solo un frammento: come si vede, una scelta assai qualificata! *La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma*

Anche peggio sono andate le cose per gli altri maestri; del Murillo un solo pezzo, alquanto banale ma che aveva il vantaggio di essere a portata di mano e cioè la 'Madonna' della Galleria Nazionale di Roma; dello Zurbaran la notissima e spesso esposta 'Natura morta' della collezione Contini di Firenze, cosa molto interessante ma che non può pretendere di rappresentare comprensivamente il maestro; nulla affatto del Valdés Leal, mentre Alonso Cano era presente soltanto con una grande tela con 'Adamo ed Eva dopo il peccato originale' desunta da una composizione del Bloemaert.

E non è il caso di citare in particolare tutto ciò che si era riusciti a mettere insieme per rappresentare alcuni tra i maggiori maestri spagnoli, tanto la scelta era casuale e ineguale quanto alla qualità.

Tirando le conclusioni, anche se si vuol considerare un po' troppo aspro il giudizio del Longhi che parla addirittura di un''Antologia alla rovescia', bisogna ammettere che tra i propositi e il resultato correva davvero un abisso incolmabile. È senz'altro da ammettere che in molti casi saranno state incontrate difficoltà per ottenere le opere richieste, difficoltà delle quali non si era fatto conto ma nella maggior parte dei casi le mancanze non devono essere imputate a cause esterne, quanto al fatto che non sempre i competenti erano al luogo di responsabilità e che perciò non si poté attendere con sufficiente impegno alla preparazione della mostra. Basta sfogliare il catalogo, pieno di innumerevoli errori di stampa, di inesattezze, di lacune, di ineguaglianza di valore nei dati e nella bibliografia delle varie schede compilate da collaboratori diversi, per rendersi subito conto che si è lavorato in modo precipitoso e superficiale e che non ci si è preoccupati di dare uniformità al testo o esattezza scientifica alle citazioni. Nella prima edizione mancano per molti quadri, anche fra quelli che si trovavano a Roma

La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma

in luoghi facilmente raggiungibili, le indicazioni delle misure e, sia nella prima che nella seconda edizione, uno stesso museo è citato due volte con due nomi diversi com'è il caso, per esempio, dell''Herzoglichen (!) Museum, Braunschweig' che un paio di pagine dopo viene chiamato 'Herzog-Anton-Ulrich-Museum' mentre la celebre galleria di Salzdahlum viene citata erroneamente come 'Galleria Granducale'. Piccolezze, sia pure, ma che rivelano l'imprecisione del metodo di lavoro.

Si può accennare infine che, oltre all'edizione italiana del catalogo, secondo le disposizioni del Consiglio d'Europa, doveva essere in vendita anche l'edizione francese, tuttavia essa non era ancora pronta né al 31 gennaio, data di chiusura ufficiale della mostra, né alla metà di febbraio, un paio di giorni prima della chiusura definitiva. Ma se la traduzione richiedeva evidentemente tanto tempo, non sarebbe stato meglio presentarne un'edizione abbreviata, ma almeno in 'tempo utile'?

Hermann Voss

(*Per cortese concessione della rivista* 'Kunstchronik')

La scultura alla Mostra del Seicento europeo.

Dopo le varie polemiche, e dopo gli studi dedicati negli ultimi tempi al Seicento, studi più vasti ed approfonditi nel campo della pittura, ma illuminanti in parte anche l'opera degli architetti e degli scultori, l'importanza di questo grande secolo è ben chiara. Se mai, per la scultura, il giudizio appare tuttora meno divulgato; e gli zelatori di nuovi e poco conosciuti valori speravano, con l'opportunità di una mostra, di vedere finalmente prodotta una chiara esemplificazione, una raccolta rappresentativa, dove fosse tenuto conto soprattutto della qualità delle opere, dove fossero ben marcati i punti salienti nello scorrere del secolo, ed almeno i raggiungimenti per cui il preponderante centro romano irraggiava la sua influenza nell'Europa. L'obbligo di limitarsi all'Italia non costituiva davvero a questo fine un impedimento, anzi, restringendo il campo della scelta, in certo senso induceva ad un vaglio più severo e ad un tono più alto. Un grave inciampo era invece l'impossibilità, giustamente confermata da un divieto, di trasportare le opere di grande mole, molte delle quali d'altronde sarebbe stato assurdo distogliere dall'ambiente architettonico, con il quale sono tanto strettamente consonanti.

Rimane sempre da lodarsi la fatica degli allestitori della mostra, valevole come prima esperienza; ma spiace che essa non sia riuscita ad ottimo fine. Anche limitandosi alle sculture di modesta dimensione, ai bozzetti, ai ritratti, c'era da scegliere con maggiore ampiezza; c'era da evitare di seguir troppo particolari preferenze, anzi competenze, e d'incorrere in una presentazione promiscua e lacunosa; soprattutto c'era da resistere alla tentazione di produrre nuove attribuzioni, che proprio per difetto di qualità, suscitano più dissenso che consenso.

Nella introduzione al catalogo, chiara per informazione e per com-

La scultura alla Mostra del Seicento europeo

prensiva stesura, e nel catalogo stesso, qua e là, si osserva solo qualche commento pericoloso nell'indirizzo. Il sistema, d'altronde ottimo, di cogliere le interferenze e le consonanze tra pittura e scultura, è utile alla comprensione di alcuni aspetti della scultura stessa. Ma a volte, un'analogia che si crede di puntualizzare può portare a fraintendere il vero significato di un'opera, a far apparire la scultura come seguace e tributaria della pittura coeva, e a ridurla unicamente a quei valori del colore e della luce, che, se anche nel Seicento di maggior peso, pure non sono i soli, né d'altronde mancano alla scultura anche d'altri tempi e di forme diverse.

Tra i primi rappresentanti del secolo, col Mochi egregiamente esemplificato, e col Mariani — per cui è discutibile soltanto il bronzetto dell'angelo porta teca, di fattura così corsiva da declassarsi a prodotto artigianesco, di arredo chiesastico — non andavano dimenticati né Pietro Bernini, né tanto meno il grande Cordier. Quest'ultimo sia per il valore suo proprio che per la discendenza che ebbe, per certi suoi aspetti, nel Seicento. Almeno i due suggestivi busti di 'San Pietro' e di 'San Paolo', facilmente prelevabili dalla chiesa di San Sebastiano, avrebbero dovuto figurare, quando sono state convogliate alla mostra le ben mediocri terrecotte, ancora del tutto manieristiche e cinquecentesche, di un Biffi e di un Vismara.

Per la prima giovinezza di Gian Lorenzo, era forse da evitare la scelta di un'opera quale il 'San Sebastiano' della collezione Contini, già d'altronde una volta esposto: opera tutta ancora inviluppata nella maniera del padre, in cui il genio nascente sembra dibattersi, bozzolo non ancora divenuto farfalla, negli impacci di un grezzo realismo e di un ultimo aspro manierismo; marmo al quale s'è in più voluto togliere senza ragione l'elaborato supporto originario in legno dorato. Quale occasione più propizia invece per trarre dall'asilo non irraggiungibile, ma certo riservato dell'Ambasciata di Spagna, e farle con comodo osservare, le due teste dell''Anima Beata' e dell''Anima Dannata', due prove ulteriori sul vero e sul classico, ma nella loro già alata levità, così nuove e sue? Ottima l'idea di esporre il ritratto famoso e stupendo di 'Costanza Buonarelli'. È ben vero che la visione a quest'epoca già pienamente 'barocca' dello scultore aveva avuto il suo precedente e la sua spinta nella pittura del Rubens; ma tale rapporto, che il Longhi segnatò per primo nella sua vastamente storica importanza, non è da svisare poi in paragoni troppo puntuali di aderenza tra quella pittura e le opere del Bernini: fino a vedere nel volto e negli occhi della Buonarelli 'l'esuberanza d'una Isabella Brant o d'una Elena Fourment', ed in altre sculture parallelismi di luce rubensiana. Non solo in questo busto, ma sempre, un sentimento particolare della vita e delle continue trasformazioni che imprime nelle più varie apparenze, è espresso da un vivo misterioso calore che soffonde il marmo, partendo come da un interno pulsare dell'immagine stessa: nuovo e tutto proprio è il tono luminoso e coloristico, imparagonabile il lampo dell'espressione.

E il 'Francesco d'Este' è ancora un'affermazione di geniale superamento di qualsivoglia pittura gli sia stata proposta a modello; ma, tenendo presenti gli ultimi contributi, ci si aspettava di vedere, oltre il veramente bellissimo bronzo della cattedrale di Spoleto, anche qualche altro ritratto di Urbano VIII, o il ritratto di Antonio Barberini, già pubblicato nel 1920 dal Muñoz. Dalla collezione Doria Pamphily era da augurarsi fosse inviato il busto di Innocenzo X, o l'altro conservato nel palazzo di Piazza Navona.

Non si sarebbe voluta invece nella vetrina, né illustrata nel catalogo,

La scultura alla Mostra del Seicento europeo

la piccola Beata Ludovica Albertoni, che la mediocrità di fattura dice subito una delle derivazioni, di cui tanto attivo era lo smercio nel Seicento: una terracotta che non è modellata nella parte posteriore solo perché era da porsi addossata alla parete. Per accrescerla di pregio, non bisognava misconoscere il livello supremo dell'opera da cui dipende e che, pure ammessa qualche collaborazione di aiuti, è ben del Bernini: quella Beata Ludovica, che in S. Francesco a Ripa, nel concentrato e lontano spazio della sua stanza, muore, esalandosi come una bianca rosa, di una religiosa morte il cui mistero il Bernini ha indagato con tanto sottile accoramento. Non si può nemmeno pensare di paragonare il corpo nella terracotta lunghissimo ed informe a quello della statua, che così sensitivamente si raccoglie e sembra sfogliarsi nelle pieghe multiple come un fiore, né la mascheretta inespressiva della copia con il suo occhio stranamente sgusciato, al volto della Beata dalla magistrale ossatura, bellissimo e terribile nella bocca aperta e cava; d'altronde nessun confronto attributivo doveva istituirsi dove così manchevole è la misura comune della qualità.

Inadeguata affatto appare la presentazione del Duquesnoy — scultore di primo piano e di vasta importanza nel Seicento — dato che la testa della Vergine, proveniente dalla Galleria Estense di Modena, rimane sempre discutibile, sembrando in verità cosa fiacca e con maggiore verosimiglianza da porsi nella bottega del Bernini. Tanto meno si può accogliere l'altra attribuzione del Salvini: anzi piuttosto ad anonimo marmorino ligure, che non al grande Duquesnoy, va assegnata l''Assunta' del Museo Civico di Livorno, opericciuola piena di scorrezioni formali, sgangherata e melensa, priva perfino delle più elementari accortezze tecniche del rilievo. Si sperava che, in questa fortunata occasione, fossero mostrate altre cose certe o almeno attendibili. La 'Santa Susanna', facilmente trasportabile, poteva discendere dall'edicola di S. Maria di Loreto; e in questo effimero ritorno alla ribalta, una doverosa pulitura avrebbe ridonato il primitivo smagliante splendore alla statua già famosa, idolo vagheggiato del classicismo secentesco: ma un idolo tutto sfumato di pittoricismo 'neoveneto', e sottilmente romantico nell'evocazione dell'antico. Una dimostrazione davvero esemplare per la storia dell'arte e per la storia del gusto nel Seicento se ne sarebbe tratta, se avesse potuto ammirarsi esposta in compagnia di qualcuna delle opere più significative dell'amico Poussin! Non che il rapporto tra il pittore e lo scultore sia mai da considerare dipendenza di questo dalla visione pittorica di quello: li legavano soltanto l'intima affinità nel tendere a raggiungimenti meditati e difficili, una consonanza d'atteggiamento ribadita nella consuetudine del lavoro sugli esemplari classici e veneti, ed una natura somigliante, appassionata e melanconica, sotto l'apparenza comune di un equilibrio colto e signorile.

Proprio in quegli anni, circa il 1630, un altro accostamento di gusto tra uno scultore e un pittore, tra il Finelli e il Cortona, in seguito all'amicizia iniziata anni prima a Santa Bibiana, si ribadiva con la commissione della statua di Santa Cecilia, pure per S. Maria di Loreto; commissione che il Cavalier d'Arpino e il Cortona procuravano al loro protetto, già colpito dal disfavore di Gian Lorenzo Bernini. Il mutamento del Finelli era stato subito osservato. 'Nel gusto e nella maniera dello stile pare — riferisce il Passeri — che si fosse voluto fare imitatore del Cortona, non so se per genio di lui nelle cose di Pietro, o per volersi allontanare dal Bernini; ma per qual cagione si fosse, uscì in quella statua dal suo usato fin allora'. Parrebbe enunciata qui una diretta dipendenza; invece l'originalità dello scultore si manifesta appieno nella statua di

Santa Maria di Loreto, che anche è peccato non sia stata esposta. È innegabile, pur nell'impianto berniniano, la suggestione del pittoricismo del Cortona nella squisitezza della luce e dei particolari; ma il modellato sfaccettato, con i chiaroscuri profondi e sottili dei capelli e delle traslucide pieghe della veste, si contrappone al tormentato mantello con robustezza scultorea e con una forza d'incisione, che sono tutte proprie del Finelli. Sulla stessa strada, originalissimo per l'inusitato raggiungimento, lo scultore si dimostra nel 'Ritratto di Michelangelo Buonarroti' il giovane, che alla mostra riscuote l'omaggio d'ammirazione che ben gli è dovuto. All'origine proprio una volontà di trasporre il cortonismo pare abbia spinto anche qui il Finelli a ricercare una mirabile mobilità luminosa: conseguita con il frammentare ed incidere la superficie, con il bulinare filamenti plastici d'inaudito ardimento, mentre insieme sono raggiunti un'espressione piena d'immediatezza, ed un cipiglio bizzarro ed estroso, che ben si addicono al personaggio. *La scultura alla Mostra del Seicento europeo*

Sia per l'evidente collocazione nello svolgimento dello stile, sia perché le fonti stesse chiaramente lo collocano alla fine del periodo romano, il ritratto trova il suo posto negli anni subito seguenti al 1630. E chi, se non il Cortona, intimo del Buonarroti, poté offrirne la commissione all'altrettanto amico scultore? È da notare pure che, se è vero che il Buonarroti era stato a Roma prima del 1623, a copiare alla Vaticana gli autografi del grandissimo parente, vi era anche nel 1630; e nel 1630 da Montecavallo accortamente informava il Galilei del favore del papa e del cardinale Francesco Barberini, di cui risulta fosse familiare. Proprio questa intima clientela sta certo a significare l'ape ronzante che appare nel colletto del Buonarroti; e forse il Cortona e il Finelli vollero con tale segno, per sottinteso, porre il poeta nel numero delle 'Api Urbane', sebbene il suo nome in realtà non figuri nell'elenco dell'Allacci. Ed è sicuro che il Finelli non dové ispirarsi solo a disegni, ma anche dal vivo; la vecchia adunca mano, il volto fiero ma tormentato di rughe, il collo flaccido e cascante testimoniano nell'effigiato un'età che supera i sessantadue anni, che il Buonarroti aveva al tempo della lettera al Galilei.

Ma del Finelli sarebbe stato opportuno seguire le evoluzioni ulteriori, documentare il periodo napoletano, ed esporre qualche altro ritratto. Lo scultore eccellente, che ben si comprende il Bernini volesse allontanare da Roma, vanta anche — ed è strano — d'essere a volte confuso con l'Algardi, del quale risentì qualche suggestione: sono a mio parere un problema aperto tra lui e l'Algardi, non solo il 'Cardinal Ginnasi' della Galleria Borghese, ma anche il cosiddetto 'Francesco Bracciolini' del Victoria and Albert Museum di Londra, che io non dubiterei d'ascrivere senz'altro al Finelli.

Il primo periodo dell'Algardi è rappresentato dal busto di 'Roberto Frangipane', scelto tra i tre di San Marcello, non un capolavoro; l'assenza poi dello stupendo cardinal 'Giovanni Garzia Mellini', scusabile per la difficoltà di rimozione, è compensata solo in parte dal più tardo busto di Urbano. Ma dalla mostra s'attendeva ancor di più, ad onore di una delle nostre personalità artistiche più salienti: che apparissero esempi meno comodamente visibili della ritrattistica algardiana, la cui bellezza va riscoperta, busti che si potevano far discendere da alte collocazioni e nettare della secolare polvere: la testa di Costanzo Patrizi, quanto mai primitiva, il ritratto di Odoardo Santarelli e di Ottavio Corsini. In ogni modo doveva figurare quello tra tutti bellissimo, il marchese Prospero Santacroce: un'immagine di melanconica giovinezza, da portare da Santa Maria della Scala a raffronto con il Bernini, per fare apprezzare appieno l'originalità del grande bolognese nel trattamento

La scultura alla Mostra del Seicento europeo

dell'ampio collare di merletto sulla corazza, e dei morbidi lunghi capelli.

Alla mostra una tappa singolare è documentata dalla 'Olimpia Maidalchini'; donna che doveva ben raggelare chiunque con l'aspetto imperioso e tagliente, e così costrinse l'Algardi, tanto naturalmente proclive ad idealizzare, a volgersi invece ad una ricerca di carattere pungente ed incisiva, che nell'opera sua rimane in certo modo isolata. Ma a raffronto di questo capolavoro — che era stato d'altronde già esposto nel 1930 alla Mostra di Roma Secentesca — non doveva mettersi un marmo quale il n. 330, così indebitamente attribuito allo scultore. Il catalogo dei busti dell'Algardi era già piuttosto da sfoltire, che non da arricchire di acquisti che non reggono, oltre che al vaglio dello stile, a quello della qualità. Insaccato nella cintura troppo alta, ed avvolto nella mantella col bordo di setolosa pelliccia, sforacchiata a caso di numerosi colpi di trapano, il ritratto non trova il suo centro compositivo, ed ancor più ora, messo in onore alla destra di Donna Olimpia, mostra la sua cattiva conformazione, che si ripete anche nel retro. Non è solo che 'gli manca una spalla', ma il braccio è corto di per sé e termina in una mano, il cui pollice nocchieruto ricorda perfino un ultimo provinciale michelangiolismo; il volto, con i suoi ispidi peli e la bocca senz'alito, è modellato insieme con pedanteria e rigidezza. E come può esser posto vicino a quel periodo in cui l'Algardi arrivava, dalla luminosità emiliana e veneta e dal ritmo eletto della giovinezza e della maturità, via via ad un pittoricismo più legato e complesso, più potente e più caldo, alla sua ultima grande scioltezza formale, per emulazione del Bernini, forse, ma certo serbando intatta la sua originalità, e sempre ad un altissimo livello di stile?

Certo nell'ultimo periodo va collocata la grandiosa stesura del busto identificato dal Muñoz come del cardinal 'Paolo Emilio Zacchia', provenuto alla collezione Oietti da palazzo Rondanini ed esposto alla mostra; ammesso che l'identificazione sia la giusta. Se corrispondono ad un'esatta lettura le righe che il Muñoz riporta dall'inventario allegato al testamento dell'Algardi, da esse non può che risultare che alla morte dello scultore il ritratto giaceva nello studio non finito, e si dovevano restituire due ritratti in pittura, che la marchesa Rondanini aveva fornito come modelli per eseguire l'effigie del cardinale zio, morto nel 1605. Sappiamo che il Bellori già era caduto in un'inesattezza ricordando come cardinale 'Zacchia Rondenini' quello che era in verità il cardinal Zacchia, essendosi uniti le casate ed i nomi soltanto per mezzo del matrimonio della committente con il marchese Rondanini. Un'altra inesattezza forse commise non registrando che il ritratto, lasciato incompiuto, era stato finito da altra mano, di educazione berniniana.

Infatti solo la testa, velata d'alta idealizzazione e di distaccata melanconia, si rivela tutta e fino all'ultimo terminata dall'Algardi, col suo modellato vibrante e continuo, rialzato da fratture sottili e profonde d'ombra. Ma nel tronco, sull'impianto a più che mezza figura, tipico dell'Algardi, si sovrappone una resa diversa, che trasforma in parte il significato della scultura. Le pieghe ed i bordi della porpora si caricano d'insolita energia, nella superficie largamente ondeggiante del camice all'effetto di trasparente morbidezza, di solito perseguito dall'Algardi, si sostituisce una diversa sostanza di colore, le mani, pure algardiane nella forma e nelle proporzioni, si allungano però deformandosi con una nuova forza di presa, a serrare contro il petto il libro, al cui margine brevi ombre scorrono, scavate da un'improvvisa e rapida fuga del trapano, con una sprezzatura di cui non si trova riscontro in nessuna opera del bolognese. È questo l'unico modo di spiegarsi la sostanziale

differenza, che già altri ha subito colto e che si può confermare, per inopugnabile riprova tecnica, anche sul tergo per una differenza evidentissima di sbozzatura tra la parte alta e la parte bassa del busto; mirabile anche in questi elementi puramente strutturali, per organicità di supporto e logicità di appiombo, come tutti i marmi di grande stile. Stupisce che la scheda parli d'ispirazione fiamminga per un ritratto così particolarmente composito; quando nemmeno per il periodo giovanile dell'Algardi va troppo insistito sugli eventuali spunti pittorici fiamminghi. *La scultura alla Mostra del Seicento europeo*

Nella seconda metà del secolo una personalità di rilievo eminente fu quella di Ercole Ferrata, capo di un grande studio in cui si raccoglieva, com'è noto, materiale ereditato perfino dagli studi dismessi del Duquesnoy e dell'Algardi, e maestro ascoltato di molti importanti scultori della fine del secolo e dell'inizio del Settecento. Certo il Ferrata meritava riguardo, e non andava rappresentato con un'opera dubbia e di poco conto come il tondino in terracotta n. 347; non volendosi trasportare grandi sculture, poteva figurare almeno con la bella Giulia Ricci Paravicini o con l'Ottaviano Acciauoli. 'Maraviglioso nel fare i ritratti' lo dice il Pascoli; e si può aggiungere che fu maestro per la ritrattistica della seconda metà del Seicento. A chiarire tale connessione, sarebbe stato utile, ove si potesse senza pericolo, trasportare dalla chiesa di Gesù e Maria il gruppo di Francesco e Pietro Bolognetti tra loro conversanti, da non credere affatto di Francesco Cavallini, ma piuttosto, secondo la giusta indicazione delle vecchie guide, di Francesco Aprile: il capolavoro tra i ritratti di derivazione ferratesca, una scultura di alta qualità, di un sottile finissimo spirito, in cui il Ferrata, che pure vi collaborò, appare superato dal discepolo suo, morto purtroppo assai giovane. Ed accanto utilmente avrebbe potuto figurare l'altro gruppo, della stessa chiesa, di Ercole e Luigi Bolognetti, gustosa opera del Maille.

Non invece il busto di una duchessa della Mirandola, virtuosistico ed ampolloso, cattiva prova dell'Ottoni, che si dimostra migliore in altri ritratti, e tanto meno l'orrendo canonico Giovanni Maria Grattarol, ben degno di essere assegnato ad uno scultore di grotteschi da giardino, né l'esanime irriconoscibile effigie di Annibale Carracci, in cui il Naldini scade invero troppo nel livello della qualità, dovevano essere chiamati a testimoniare della ritrattistica dell'inoltrato Seicento, che conta ancora esempi buoni e di gran peso per le loro conseguenze settecentesche. E si poteva trascegliere in tale campo a piacere tra i ritratti ancora anonimi, oltre che nell'opera di un Guidi, di un Cosimo Fancelli, e perfino di un Bernardino Fioriti.

In considerazione invece, e a ragione, è stato tenuto il Caffà, come si può chiamare preferendo alla grafia usata dal Pascoli quella che si trova nei documenti del tempo a lui riferentisi. Ho già scritto come lo scultore godesse di un prestigio tutto suo, e col Ferrata, di cui fu più collaboratore che discepolo, intrattenesse rapporti, che sono ancora via via da chiarire con una ricerca ulteriore dei disegni e dei bozzetti, e come inoltre, avesse legami con l'ambiente genovese. Le poche sue opere curate in una breve vita, che non si può nemmeno far giungere fino a tutto l'anno 1668, come si ricava da documenti conservati nell'archivio Doria Pamphily, rivelano una personalità eletta: un esempio saliente è il busto qui esposto di 'Alessandro VII', così bello che ancora nel 1953 era assegnato al Bernini dal prof. Martinelli.

Dal Ferrata stesso era il Caffà ad essere incaricato dell'educazione artistica del Mazzuoli, che, pur sconfinando nel Settecento, è rappresentato alla mostra. Il modello assai guasto della 'Carità' per uno dei sepolcri Pallavicini in San Francesco a Ripa, è superiore alla statua e

La scultura alla Mostra del Seicento europeo

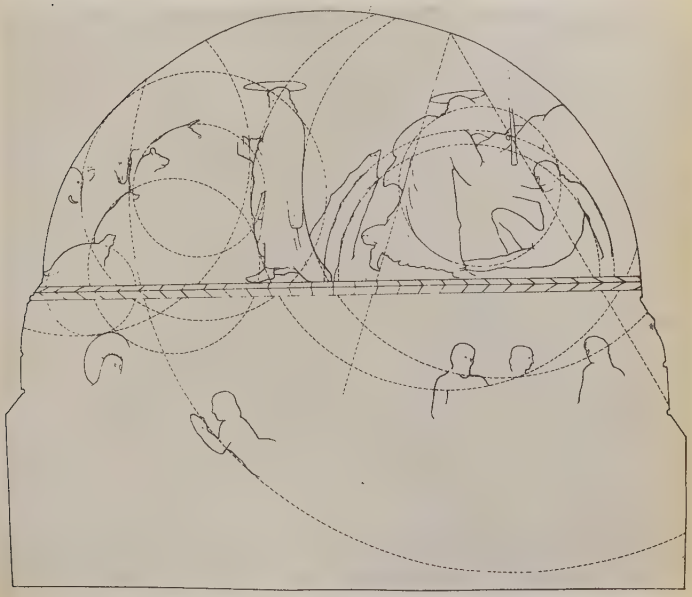
alle altre mediocri sculture che animano l'architettura di quei sepolcri. Di lui ancora si vede qui il gruppo della 'Morte di Cleopatra', una terracotta non solo di data ma anche di senso pienamente settecentesca, superiore anch'essa al livello di solito raggiunto da questo a mio parere troppo valutato scultore.

Già settecenteschi sono pure i bozzetti del Le Gros e del Theudon (n. 350 e n. 364). La loro presentazione sarebbe in certo modo giustificata, quando giungesse come conclusione di quel chiaro disegno della scultura secentesca che ci si aspettava; essi invece servono a far rilevare anche più le gravi lacune prodotte dall'assenza di altre personalità e di altre notevoli opere, di sicura pertinenza al secolo che si intendeva rievocare.

Antonia Nava Cellini

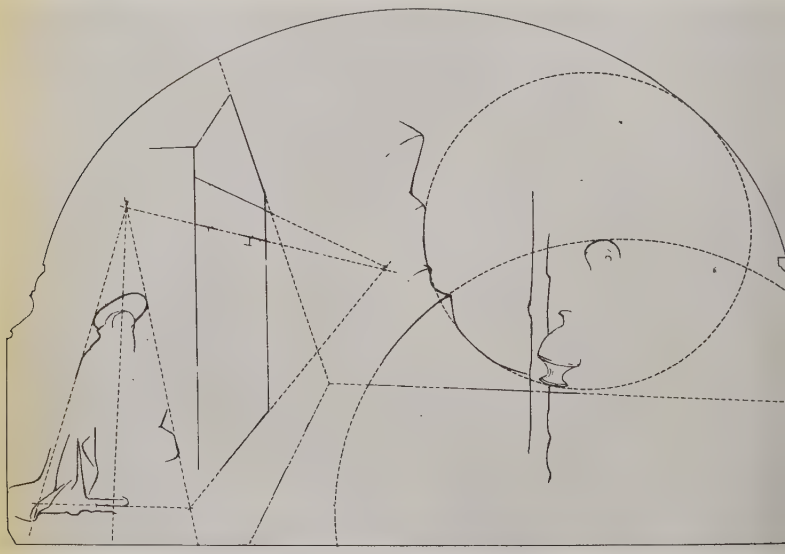
Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (VII-1957)
Autorizz. Tribunale Firenze n. 156 del 28.1.1950 *Sped. in abb. post. gruppo IV*

1 a - P. Uccello: 'Storie della Genesi' già nel Chiostro Verde di S. Maria Novella

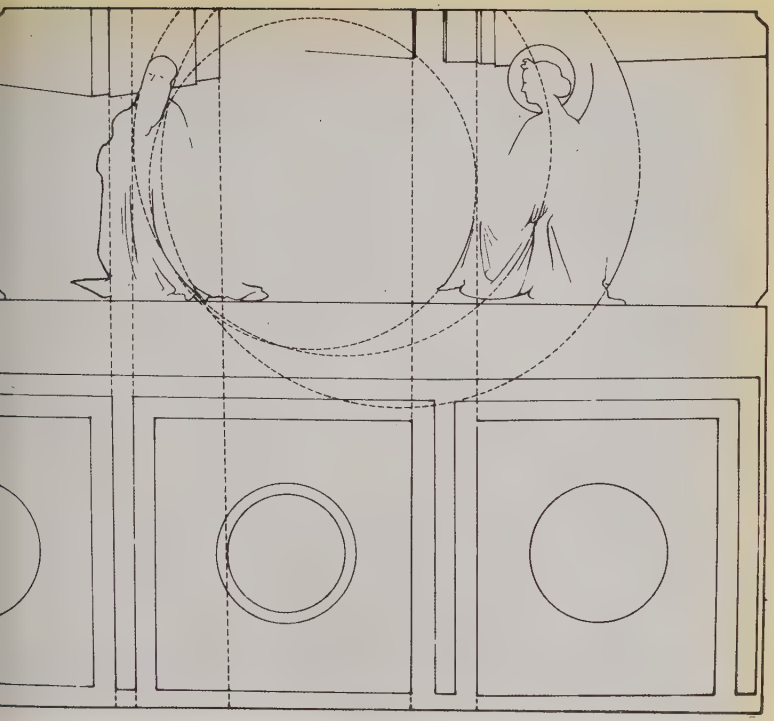


1 a - da P. Uccello: 'Storie della Genesi' (disegno schematico)

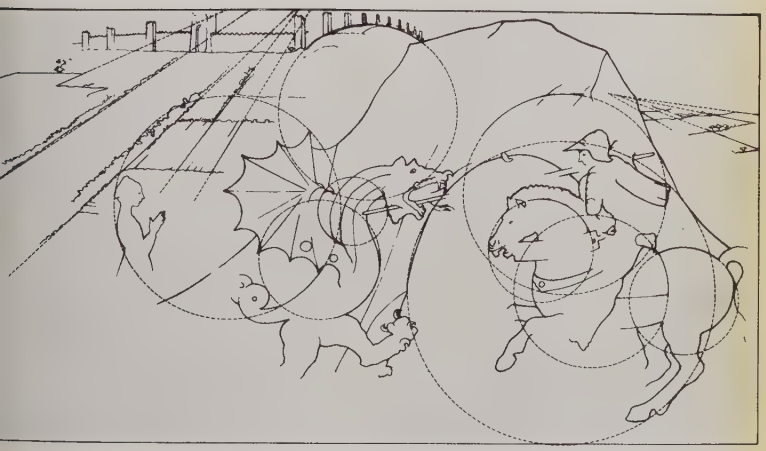
2 a - *P. Uccello: 'Miracolo di S. Benedetto'* *Chiostro di S. Miniato al Mon*



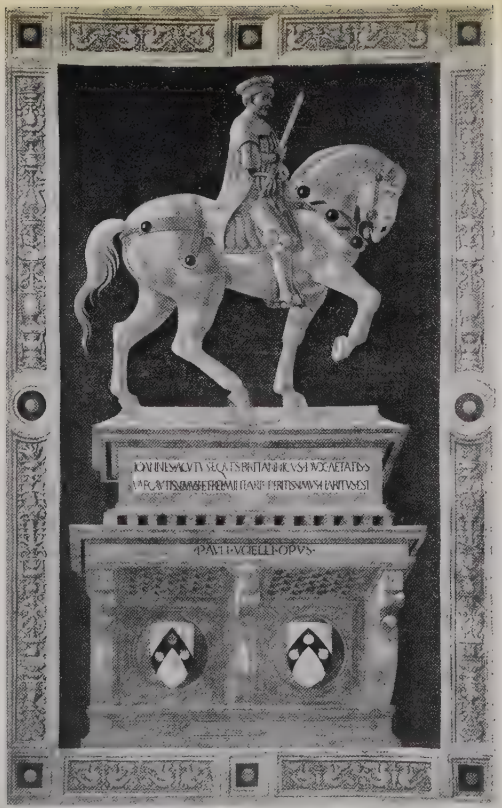
2 b - *da P. Uccello: 'Miracolo di S. Benedetto' (disegno schematico)*

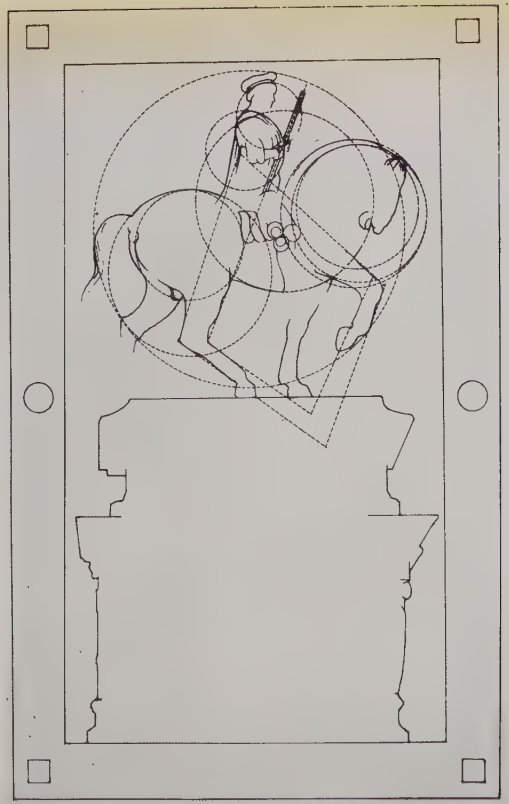


a - *da P. Uccello: 'Apparizione di un Angelo' (disegno schematico)*

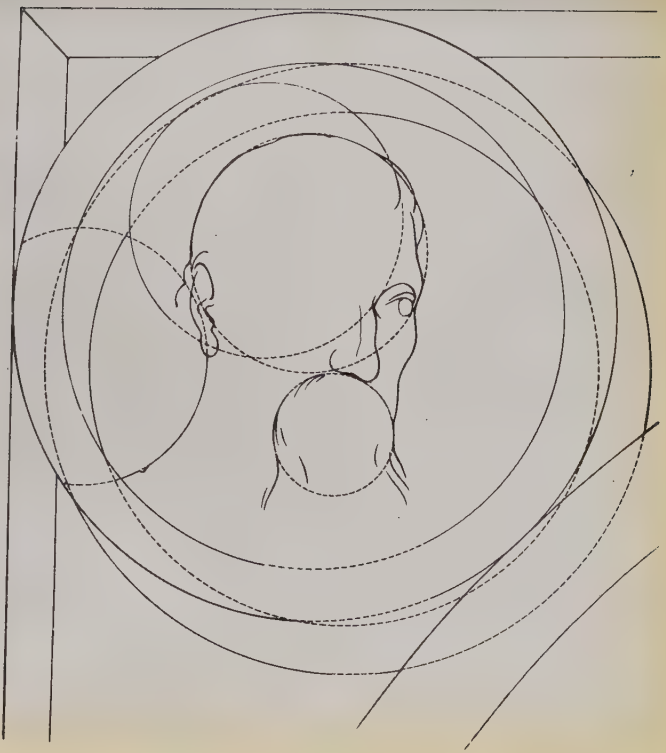


b - *da P. Uccello: 'S. Giorgio' Jacquemart-André (disegno schematico)*

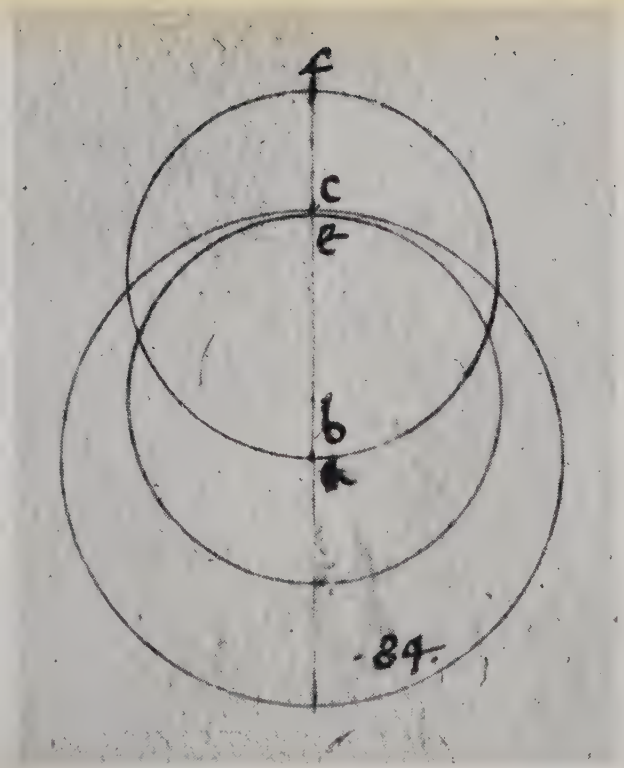

PAVL·VCELLI·OPVS·



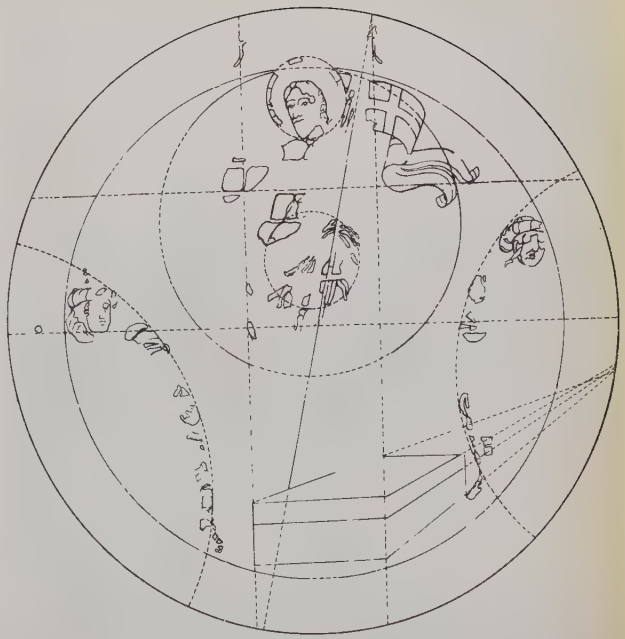
5 a - '*S. Agostino*' *(dallo Swoboda, 1953)*
Salzburg, Kloster Nonnberg



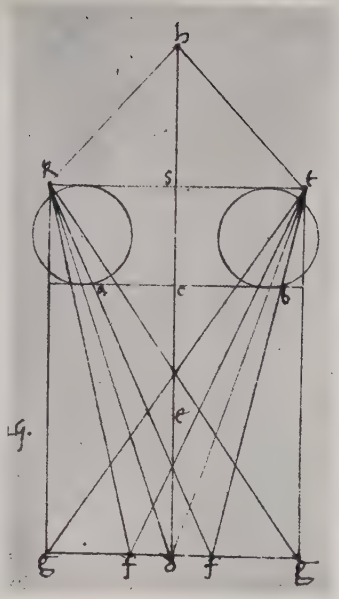
5 b - *da P. Uccello:* '*Profeta dell'Orologio*' *(disegno schematico)*



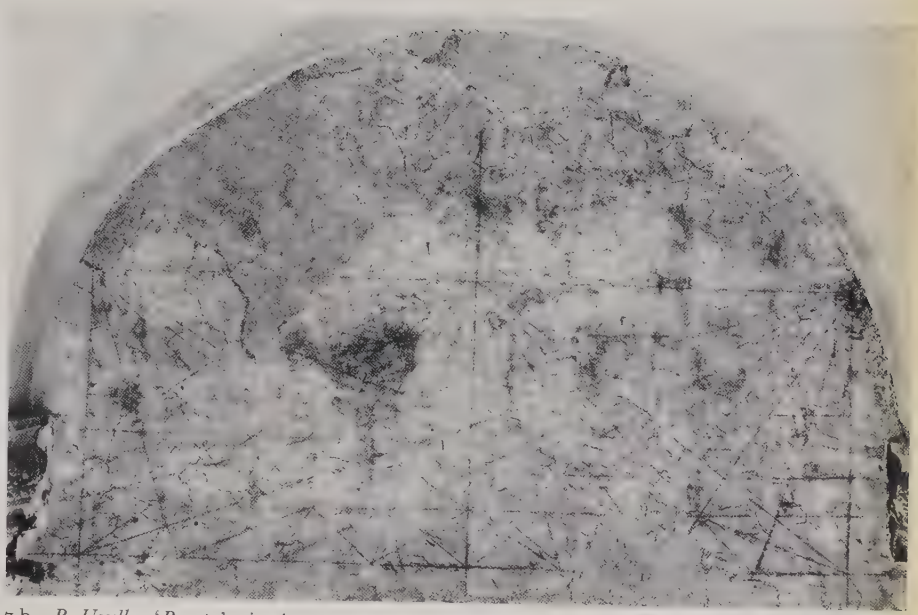
6 a - *Vitellione, Perspectiva I, 84* — *Bibl. Laur. Gaddi X*



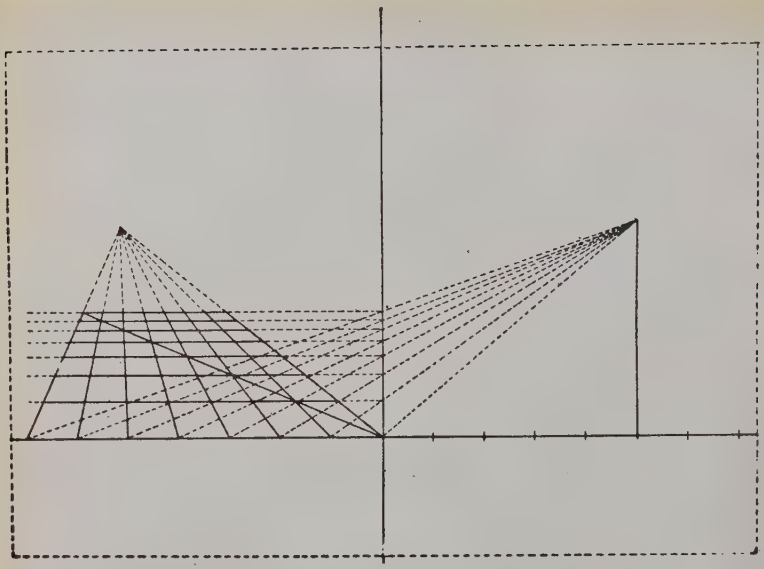
6 b - *da P. Uccello: 'Resurrezione' (disegno schematico)*



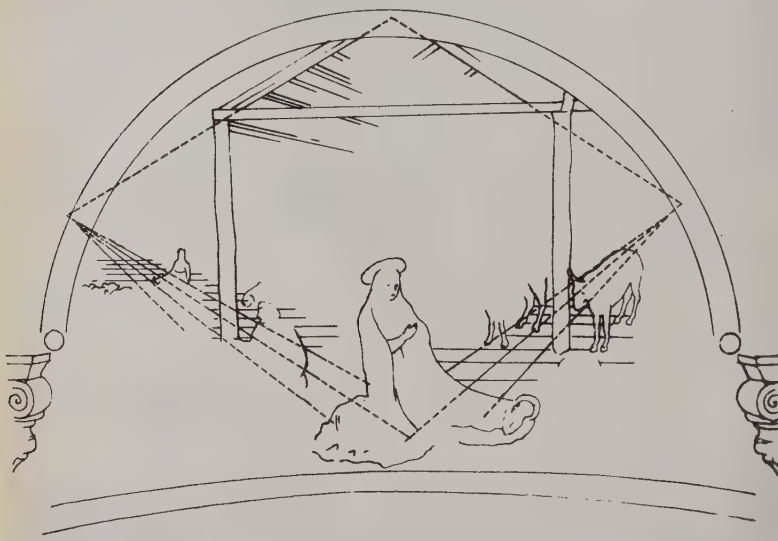
7 a - *Vitellione, Perspectiva*
Bibl. Laur. Gaddi X



7 b - *P. Uccello: 'Presepe', sinopia*
Chiostro di S. Martino alla Scala

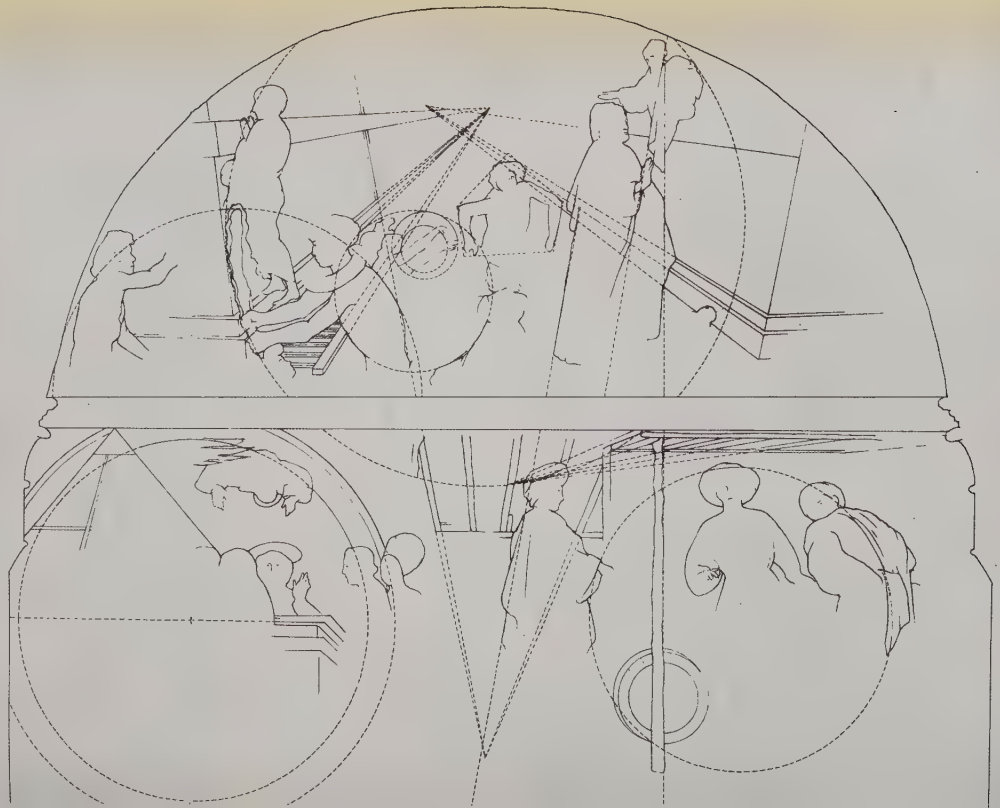


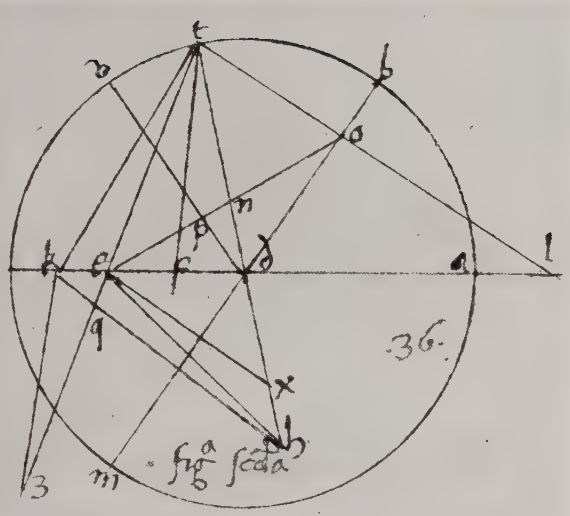
8 a - *Schema di 'costruzione legittima' (dal Panofsky, 1924-25)*



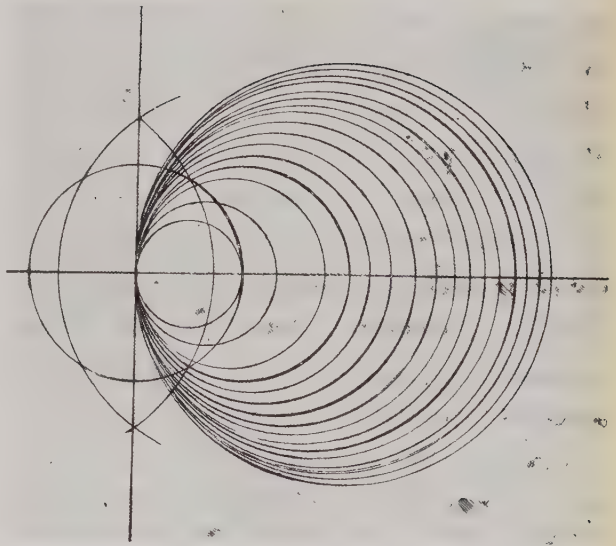
8 b - *da P. Uccello: 'Presepe' (disegno schematico)*

9 - P. Uccello: `Storie di Noè` (dopo la pulitura) già nel Chiostro Verde di S. Maria Novella

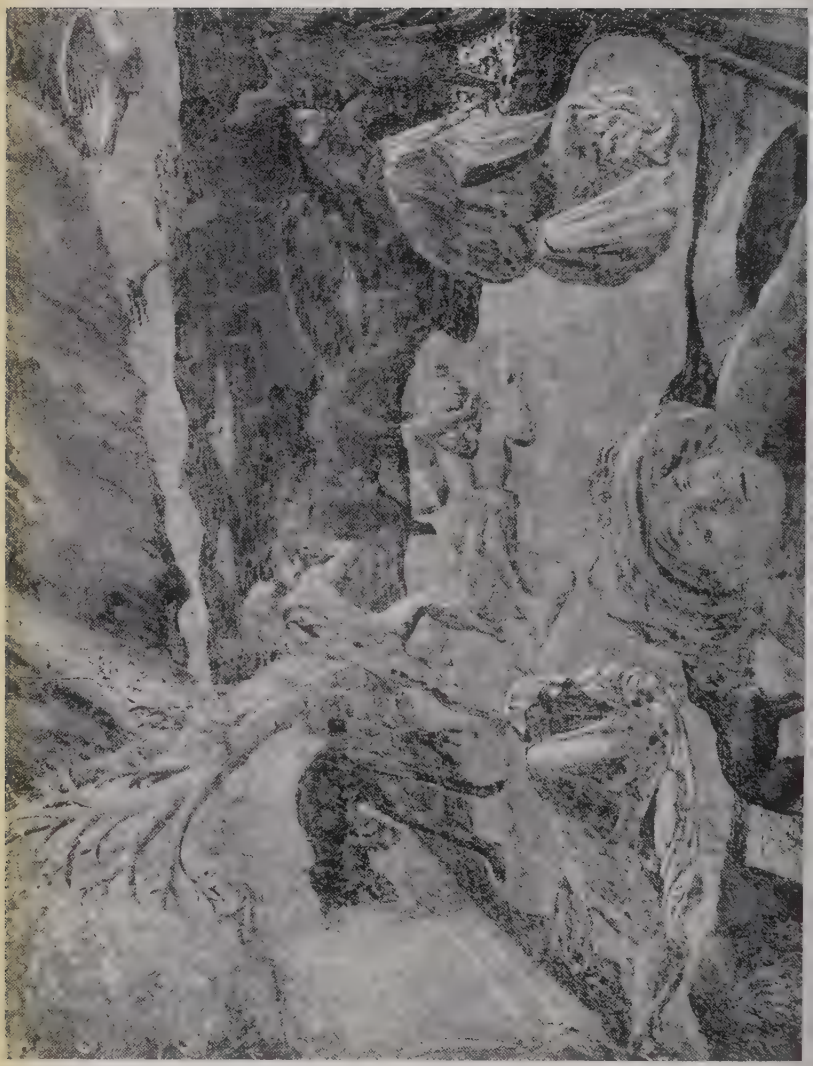




11 a - Vitellione, Perspectiva VIII, 36 *Bibl. Laur. Gaddi X*

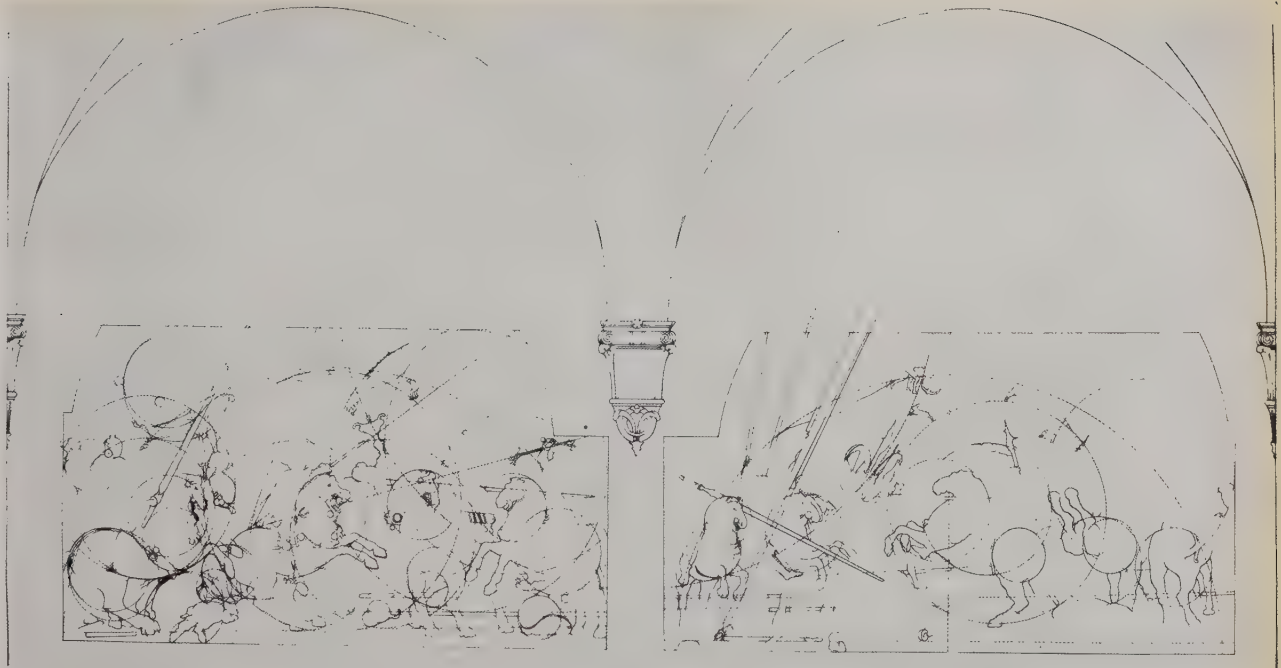


11 b - Questions de geometrie, 'Faire la bouge' *Bibl. Laur. XXIX, 43*

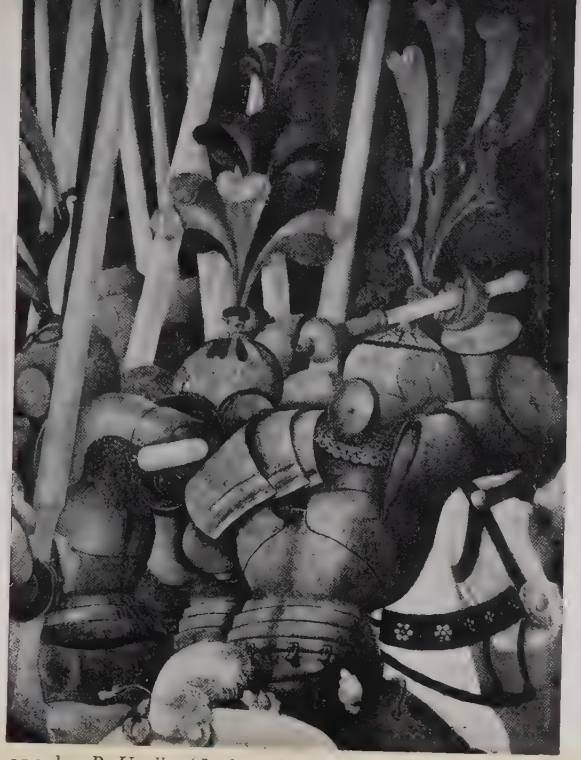


13 a - *P. Uccello: 'Sacrificio di Noè' (particolare)*

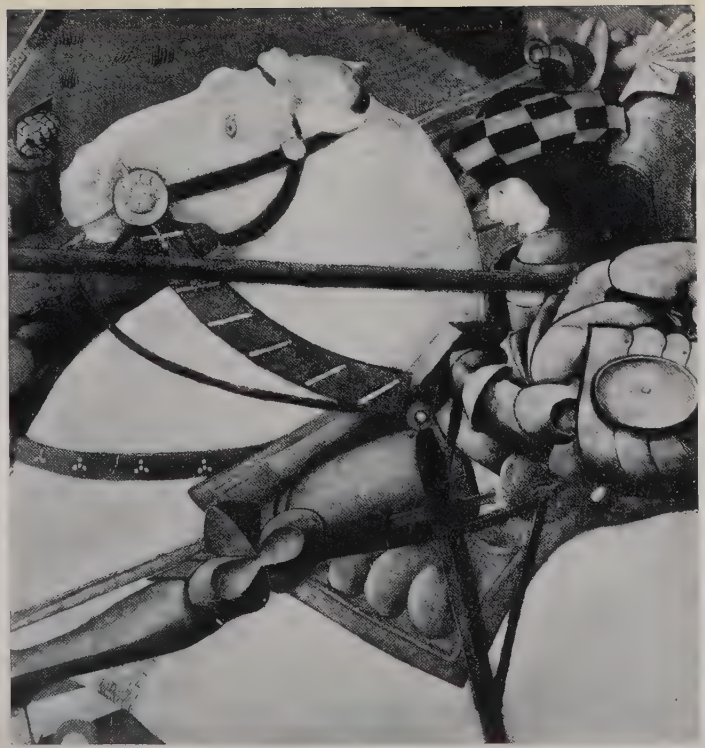
13 b - *P. Uccello: 'Il Diluvio' (particolare)*



14 - da P. Uccello: 'La battaglia di San Romano', tavole di Londra e di Firenze (disegno schematico)

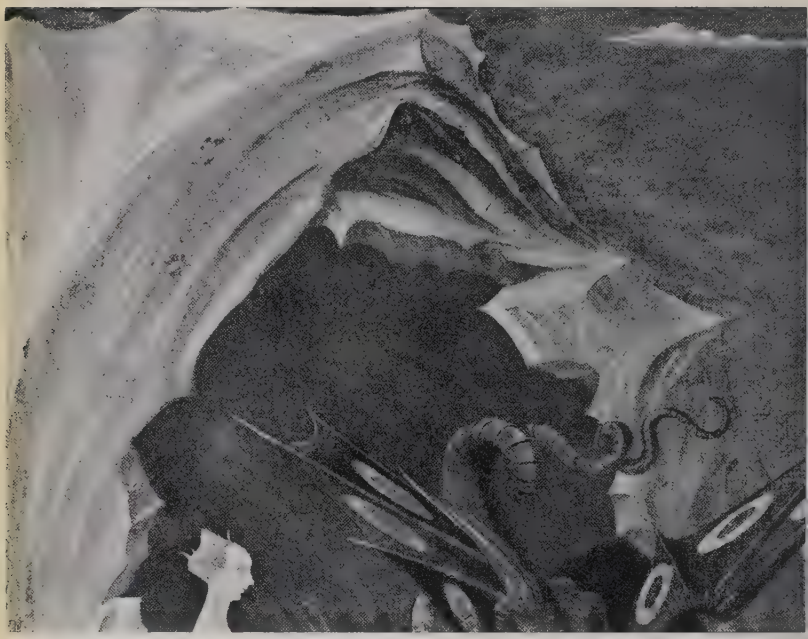


15 a, b - P. Uccello: 'La battaglia di San Romano', particolari delle tavole degli Uffizi e del Louvre

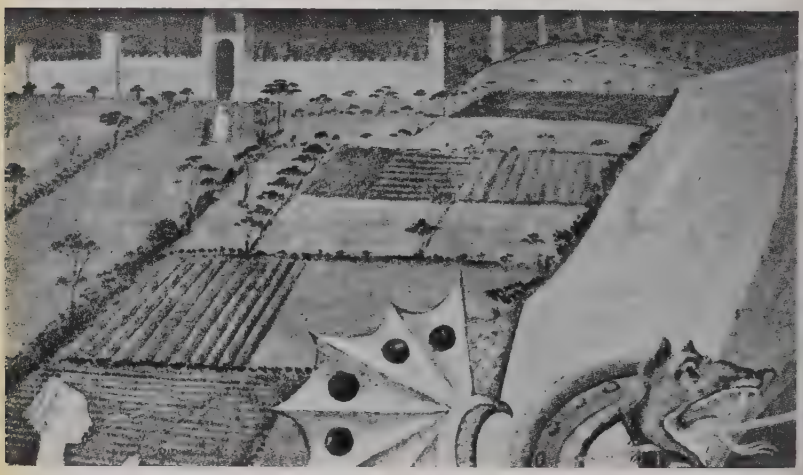


16 a, b - *P. Uccello: 'La battaglia di San Romano', particolari delle tavole degli Uffizi e del Louvre*

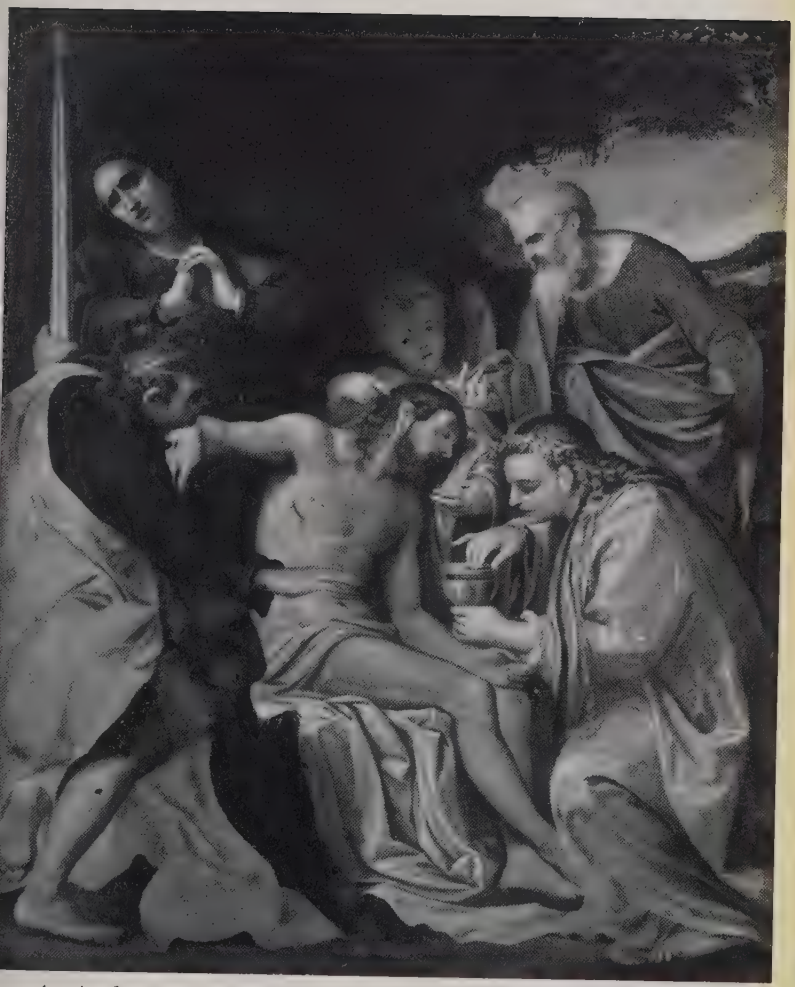
17 a, b - *P. Uccello: particolari del 'San Giorgio' Jacquemart-André e del 'San Giorgio' Lankoronski.*



18 a - *P. Uccello: 'San Giorgio' (particolare)* *Vienna, coll. Lankoronski*



18 b - *P. Uccello: 'San Giorgio' (particolare)* *Parigi, Museo Jacquemart-André*



9 - Agostino Carracci: 'Deposizione' *Leningrado, Eremitaggio*

20 - Annibale Carracci: 'Vestizione di S. Chiara' *Grenoble, Museo*

21 - Annibale Carracci: `San Gerolamo` *Roma, Gall. Doria*

22 - Annibale Carracci: 'Adorazione dei pastori' *Tivoli, Museo di Villa d'Este*

23 - Annibale Carracci: "Due fanciulli che scherzano"

già a Londra, coll. privata

24 - Annibale Carracci: Giuseppe spiega i [illegible]

Parigi, Louvre

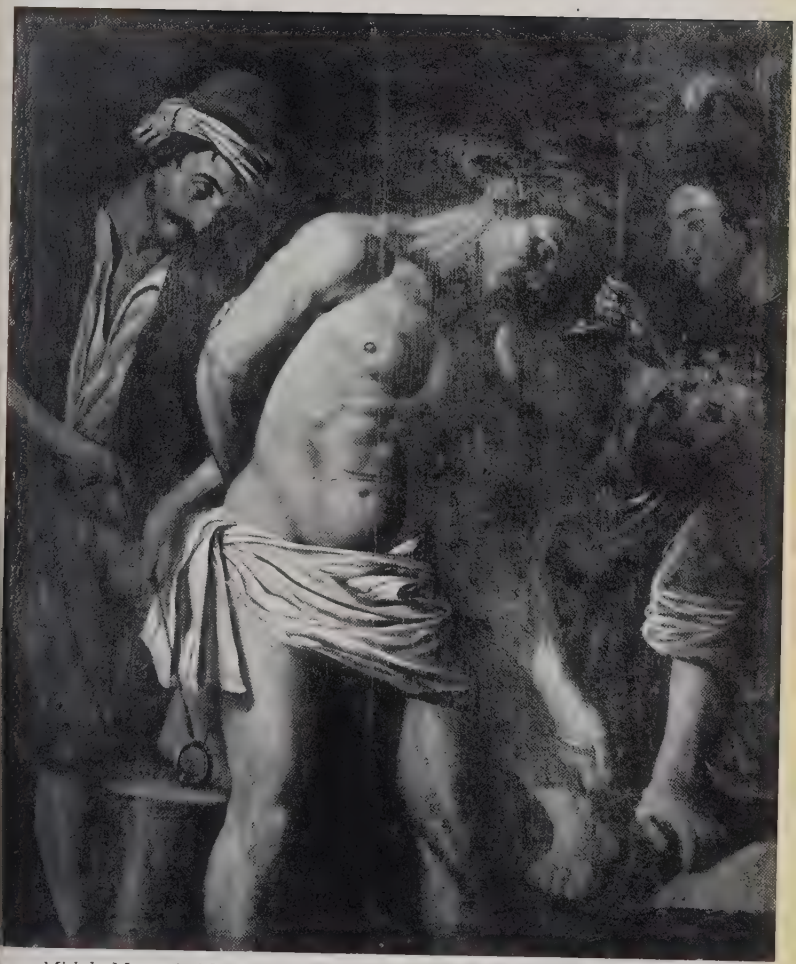
- *Annibale Carracci: 'Ritratto d'uomo'* *già a Londra, coll. Kerr Lawson*

26 - Annibale Carracci: 'Ritratto di un cavaliere di S. Maurizio' *Roma, Gall. Nazionale*

- Michele Manzoni: 'Martirio di Sant'Eutropio' *Faenza, Pinacoteca*

28 - Michele Manzoni: 'Sacra Conversazione'

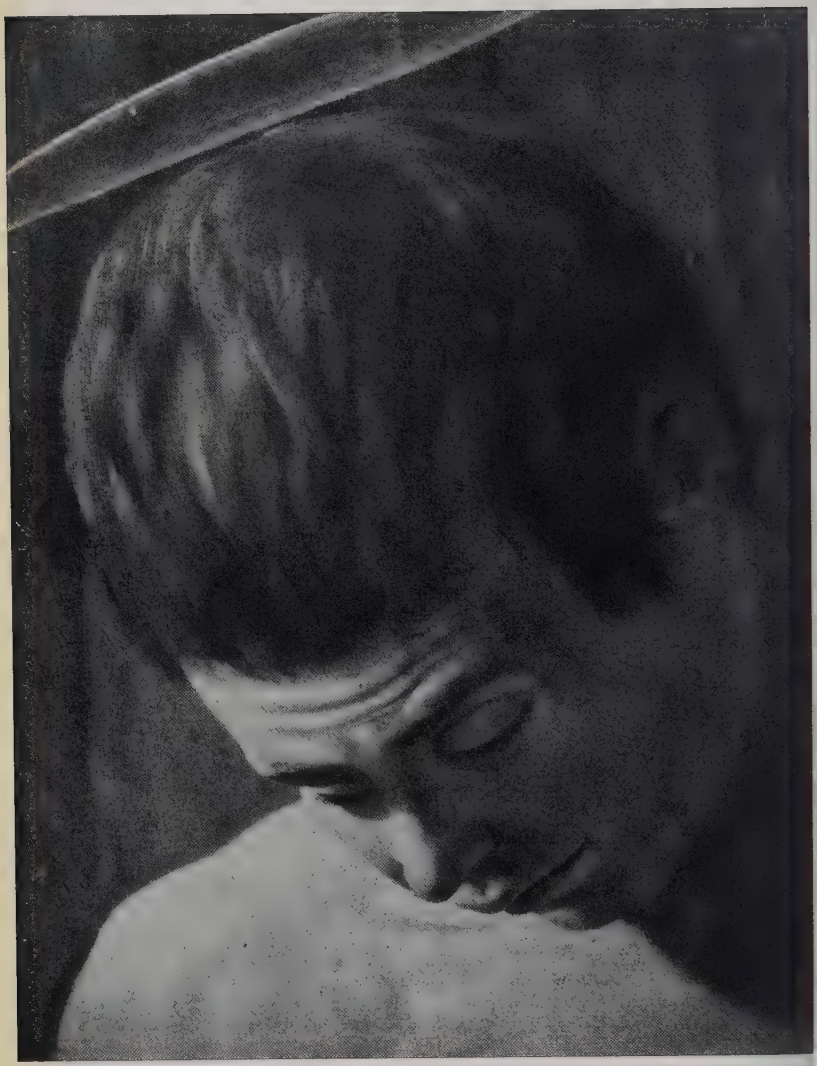
Milano, racc. privata



9 - *Michele Manzoni: 'Cristo alla colonna'* *Faenza, Cattedrale*

30 - Michele Manzoni: 'San Giovanni Battista' *Faenza, Cattedrale*

1 - *Michele Manzoni: 'Martirio di San Sebastiano'* *Parigi, coll. privata*



32 - Michele Manzoni: particolare del 'Martirio di San Sebastiano' *Parigi, coll. privata*

33 - Michele Manzoni: particolare del 'Martirio di San Sebastiano' *Parigi, coll. privata*

34 - Michele Manzoni: 'Incredulità di San Tommaso' *Faenza, Conv. di San Domenico*

36 - Turone: cuspide del polittico precedente *Verona, Museo*

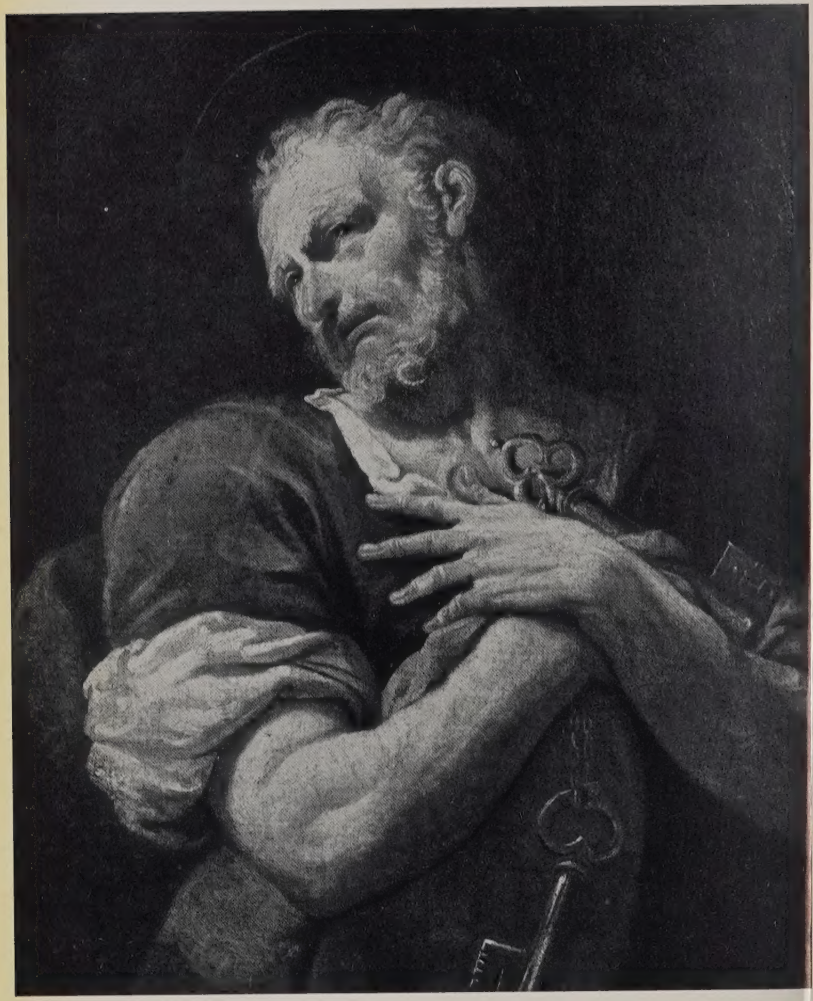
37 - *Turone: 'Annunciazione'* *New York, Mr. e Mrs. Emmet J. Hughes*

38 - Paolo Pagani: 'La discesa al Limbo'

Venezia, coll. privata

39 a - *Paolo Pagani: 'Sacrificio d'Isacco'* *Venezia, Pal. Salvioni*

39 b - *Paolo Pagani: 'Agar nel deserto'* *Venezia, Pal. Salvioni*



40 - Paolo Pagani: 'San Pietro' *Venezia, Santa Maria Formosa*

L'OTTO-NOVECENTO

A cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina

Un volume di pp. 426, mm. 230 × 165, in brossura, L. 3.000

Con questo volume la Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina (Unione Fiorentina) completa il ciclo di pubblicazioni iniziato con il volume sul *Trecento* e continuato con quelli sul *Quattrocento*, il *Cinquecento* e il *Sei-Settecento* (è però in preparazione anche un sesto volume, integrativo, in cui saranno accolte le conferenze di ALBERTO M. GHISALBERTI su *G. Capponi e la sua cerchia* e di M. GOZZINI su *La 'Voce' prima*). Al presente volume hanno collaborato: C. PELLIZZI (*Gian Pietro Viesseux e la cultura italiana del suo tempo*), C. PELLEGRINI (*Il salotto della Contessa d'Albany*), W. BINNI (*Foscolo a Firenze*), A. GUIDI (*I Brownings e l'ambiente fiorentino*), M. PARENTI (*Manzoni e la 'risciacquatura in acqua d'Arno'*), R. BACCHELLI (*Aspasia, la passione fiorentina di Leopardi*), G. SPADOLINI (*Bettino Ricasoli*), E. CECCHI (*I Parenti Poveri* e *Amici*), C. BETOCCHI (*Collodi, Pinocchio, Firenze* e *Il 'Frontespizio'*), R. PAPI (*Le Cascine e l'Ottocento*), G. CAPRIN (*Il 'Marzocco'*), CARLO BO (*Papini e le riviste* e *Postilla a Papini*), E. FALQUI (*La 'Voce' di De Robertis*), N. TERZAGHI (*I professori dell'Ateneo*), A. BOCELLI (*I prosatori*), G. PIOVENE (*Critici e saggisti*), G. FERRATA (*'Solaria', 'Letteratura' e 'Campo di Marte'*), U. APOLLONIO (*Le arti figurative*).

LA CIVILTÀ VENEZIANA DEL QUATTROCENTO

A cura del Centro di cultura e civiltà della Fondaz. Giorgio Cini

Un volume di pp. XII-246, con 22 tavv. f. t., rileg. in tela, sopracc. a colori, L. 2.500

Sommario: G. PIOVENE, *Anacronismo della Venezia quattrocentesca* - N. VALERI, *Venezia nella crisi italiana del Rinascimento* - F. BABINGER, *Le vicende veneziane nella lotta contro i Turchi durante il secolo XV* - P. GRIERSON, *La moneta veneziana nell'economia mediterranea del '300 e del '400* - B. NARDI, *Letteratura e cultura veneziana del Quattrocento* - R. PALLUCCHINI, *L'arte veneziana del Quattrocento* - R. MOROZZO DELLA ROCCA e M. FRANCESCA TIEPOLO, *Cronologia veneziana del Quattrocento*.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - **La Capanna Indiana,** *poesie,* **premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.**

PIERO BIGONGIARI - **Il senso della lirica Italiana.**

RAFFAELLO BRIGNETTI - **Morte per acqua,** *racconti.*

DIEGO MARTELLI - **Scritti d'arte** *a cura di* **Antonio Boschetto.**

GIORGIO BASSANI - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

SILVIO D'ARZO - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

CORRADO GOVONI - **Antologia poetica** - *a cura di* **G. Spagnoletti.**

ANNA BANTI - **Il bastardo,** *romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - **Galleria di scrittori d'arte.**

CARLO BO - **Riflessioni critiche.**

GIULIANO LEGGERI - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

VITTORIO SERMONTI - **La bambina Europa,** *romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - **La meglio gioventù,** *poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

SANSONI FIRENZE